۱۹۶۲ء کے

بہترین مقالے

حلقۂ اربابِ ذوق

زندہ کتابیں

محمود شیرانی، محمد حسن عسکری، عابد علی عابد، شاہد احمد دہلوی، مظفر علی سیّد،
حنیف رامے، ریاض احمد، علی عباس جلالپوری، جیلانی کامران، فتح محمد ملک،

1.50

مکتبۂ جدید

۱۹۶۲ء

کے

بہترین

مقالے

ادب کے انتخابات مرتب اور شائع کرنا کوئی ایسا نیا اقدام نہیں۔ لیکن انتخابات اگر سلیقے سے کئے جائیں تو ان کی اہمیت سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ انتخابات کے ذریعے جہاں ایک عام قاری کو ایک خاص عرصے میں شائع ہونے والی چیدہ چیدہ تحریریں یکجا مل جاتی ہیں وہاں ادب کے سنجیدہ طالبعلموں کے لئے ادب کے تازہ رجحانات کا اندازہ کرنا بھی آسان ہو جاتا ہے۔

برعظیم پاک و ہند کی معروف ادبی تنظیم: حلقۂ ارباب ذوق (لاہور) نے ۱۹۶۲ء کے اردو ادب کو چار عنوانات کے تحت منتخب کیا ہے:

(۱) ۱۹۶۲ء کی بہترین شاعری

(۲) ۱۹۶۲ء کے بہترین افسانے

(۳) ۱۹۶۲ء کے بہترین مقالے

(۴) کچھ تو کہیئے (اہم ادبی بحثیں)

مکتبۂ جدید ان انتخابات کو اہل اردو کی خدمت میں پیش کرتے ہوئے افتخار محسوس کرتا ہے۔

۱۹۶۲ء

کے

بہترین مقالے

مرتبہ

(حلقہ ارباب ذوق)

شہرت بخاری

مکتبۂ جدید — لاہور

ترتیب

پیش لفظ

"حلقۂ اربابِ ذوق" اور "جدید اردو نظم" ایک مدت تک لازم و ملزوم خیال کیے جاتے تھے۔ اگرچہ جدید افسانہ اور جدید تنقید کے فروغ میں بھی اس ادارے کا اتنا ہی ہاتھ ہے جتنا کسی بھی ایسی ادبی جماعت کا ہو سکتا ہے جس کا نصب العین کسی سیاسی یا مادی نقطۂ نظر یا مقصد کی تکمیل نہ ہو۔ تاہم شاید اس وجہ سے کہ جن حضرات کی جد و جہد اور توجہ کا مرکز حلقۂ اربابِ ذوق بنا ہوا تھا اور جن کی شبانہ روز سپردگی اس نہایت مختصر اور بے یار و مددگار ادارے کو روز بروز مقبول سے مقبول تر اور وسیع سے وسیع تر بنا رہی تھی، انہیں اصنافِ ادب میں نسبتاً نظم زیادہ عزیز تھی اور وہ خود جدید نظم کے فروغ دینے والوں میں سے تھے۔۔۔ چنانچہ ۱۹۴۰ء سے "بہترین نظمیں" کے نام سے سال بھر کی مطبوعہ منظومات کا انتخاب پیش کیا جانے لگا۔ یہ انتخابات بے حد دلکشی کا سامان لیے ہوتے تھے اور نہایت مقبول ہوتے۔۔۔ ان انتخابات کے لیے نظمیں انتخاب کرتے وقت ہر قسم کی جماعت بندی وغیرہ سے احتراز کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ یوں الزام تو جس پر جو چاہے لگایا جا سکتا ہے۔ بہرحال اس سلسلے کی ابتدا اور اس کو جاری رکھنے کا سہرا بہت حد تک مرحوم میراجی اور ان کے رفیقِ عزیز جناب قیوم نظر کے سر آتا ہے۔

جب تک حلقے کو ناشرین میسر آتے رہے یہ سلسلہ جاری رہا۔ مگر پھر یہ مفید سلسلہ ۱۹۵۱ء میں ختم ہو گیا۔

معلوم نہیں کیا سبب ہوا کہ نظم کے سوا کسی صنف ادب کے انتخاب کی طرف کسی کا دھیان ہی نہ گیا۔ اگر گیا بھی گیا۔ اور ایسا کرنے کا فیصلہ بھی کیا گیا تو وہی اشاعت کا مسئلہ دیوار بن کر راستے میں کھڑا ہو گیا۔ یہ سال نہایت مبارک ہے کہ تمام مروجہ اصناف ادب کا انتخاب شائع کرنے کا اہتمام ہو گیا ہے۔ توقع تو کی جا رہی ہے کہ اب یہ سلسلہ جاری رہے گا۔

تنقید کا مسئلہ شعر و افسانہ سے کچھ جُداگانہ نہیں۔ اگرچہ گذشتہ بیس پچیس برس سے ہماری تنقید ہماری تخلیقات کی طرف سے منہ موڑ کر اپنا تنبورہ الگ کئے بیٹھی ہے۔ جس کی جڑیں یا تو مغرب کے ادب میں ہوتی ہیں یا ہوا میں۔ اصطلاحات کی مرعوبیت اور مختلف علوم سے نام نہاد آگہی کی نمائش اور مغربی شعر و ادب، اور فلسفۂ نفسیات سے برائے نام واقفیت کا اعلان آج کی تنقید کی نمایاں خصوصیت ٹھہری ہے۔ ذکر میرؔ کی شاعری کا ہوتا ہے۔ پیمانے یا فرائڈ سے حاصل کئے جاتے ہیں یا یونگ سے، بحث غالب کی شاعری پر ہو رہی ہے اور مدنظر یا ایف۔ آر لیوس کے نظریات انتقاد ہوتے ہیں یا ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے۔ گفتگو نظیر اکبرآبادی پر ہو رہی ہے اور آئن سٹائن یا کارل مارکس کو زیر بحث لایا جا رہا ہے۔ اور یوں ہماری محفل ادب میں تین ٹکڑیاں علیحدہ علیحدہ زینت محفل بنی ہوئی ہیں۔ ناشر، نقاد اور شاعر یا ادیب، قاری یا سامع کی حیثیت ہمارے یہاں نون غنہ کی ہے۔ ان سب میں ضعیف اور مظلوم ٹکڑی شاعروں اور ادیبوں کی ہے۔ ناشر یا نقاد لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کے درمیان ایک لازمی کڑی بن گئے ہیں۔ کوئی ناشر کسی بہترین سے بہترین تخلیق کو شائع کرنے پر رضامند نہیں ہو سکتا جب تک اس کے خالق کے پاس کسی نقاد کی سند نہ ہو۔ اور کوئی نقاد کسی ادیب

یا شاعر کو سند جاری کرنے پر آمادہ نہیں ہو سکتا، جب تک اس کے ذاتی تعلقات خوشگوار نہ ہوں یا اس کے ذاتی نقطۂ نظر سے تصادم نہ ہوتا ہو۔ تنقید ہمارے یہاں شعر کو سمجھنے یا سمجھانے کا نام نہیں۔ نقاد اپنے آپ کو ایک رہنما یا اتالیق خیال کرتے ہیں اور اس رعب داب سے مقالے تحریر کرتے ہیں کہ شاعر و ادیب غریب منہ دیکھتے کے دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ یہ میرا ذاتی خیال ہے کہ اردو ادب کو جس قدر نقصان ہماری تنقید نے پہنچایا ہے کسی نے نہیں پہنچایا۔ ایک بلندی یا خام نویس کو "عظیم" کا لقب دے کر اس میں نہایت مکروہ قسم کی خود اعتمادی پیدا کر دی جاتی ہے اور وہ آگے بڑھنے کی تمام صلاحیتوں کو اس احساس برتری کے سبب ہمیشہ کے لیے تلف کر دیتا ہے، جسے اس کا نقاد اس میں حوصلہ افزائی کے نام سے پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک بھلے چنگے لکھنے والے کو اُس سے پست ترین سطح پر لکھنے والوں کے مقابلے میں نظر انداز کر دیا جاتا ہے تاکہ اس بیچارے میں کمتری کا احساس پیدا ہو جائے اور وہ اپنے دست و بازو پر بھروسہ کھو بیٹھے۔ ہماری تنقید کی بنیاد "مخبروں" پر ہے۔ کسی نے خبر دی کہ نظیر اردو کا عظیم ترین شاعر ہے کیونکہ اس کے یہاں روٹی پر نظم ہے اور اس نے آدمی نامہ لکھا ہے۔ بس اب تنقید کرنے والوں کو اس امر کی ضرورت نہیں ہے کہ کلیات نظیر کو ایک نظر دیکھ ہی ڈالیں۔ کوئی صاحب بذریعہ وحی یہ خبر لائے کہ میر و مصحفی و غالب جاگیرداری عہد کے نمائندے ہیں (گویا آج جاگیرداری نظام ختم ہو چکا ہے) اب یہ خبر کافی ہے۔ کون میر کے دو ڈھائی ہزار صفحوں کو پڑھ کر اپنی نظر کمزور کرے، مصحفی کے اشعار کہاں سے پڑھیں۔ مولوی آزاد نے تو انشا کے انداز کی چند غزلیں جمع کر دی ہیں، حسرت موہانی کا انتخاب نایاب ہے اور اصل کلیات کو ناشر نہ مل سکا، غالب کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے حوصلہ درکار ہے۔ ایک دن میں تو شہرت بخاری کا مجموعہ پڑھنا اور اس پر فیصلہ صادر کرنا کہ اس دور کا سب سے گھٹیا غزل گو ہے۔ اگر ہے (اول تو ہے ہی نہیں)۔ کم از کم مجھے عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے مگر ایک صاحب دیوان غالب ایک دن میں مکمل طور سے مطالعہ کرتے ہیں اور اعلان فرماتے ہیں کہ "کچھ نہیں۔ فراڈ ہے۔" اس قسم کے چونکا دینے والے فقرے، بیانات ہماری تنقید میں ان افسانوں

کے ذریعے آتے ہیں جن پر سنسنی خیز کا لیبل چسپاں ہوتا ہے۔ اور یہ خود نمائی کی سب سے گھناؤنی شکل ہے۔ میر کے بارے میں یہ کہنے والے کہ "میر کی کائنات معلوم"۔ یا غالب کے متعلق یہ ارشاد فرمانے والے "غالب اردو کا شاعر نہ تھا" یا "وہ فراڈ تھا" اگر کبھی اپنی کائنات پر غور کریں تو شاید شہر چھوڑ جائیں۔ یا اگر ہم سب مل کر اُن سے درخواست کریں کہ "کاش ایسا فراڈ ایک مرتبہ آپ بھی کر سکتے"۔ تو شعر کا نام نہ لیں۔

جب صورت حال یہ ہو تو اب آپ ہی بتائیں کہ ایسے مضامین کا انتخاب کرنا کیا دانتوں پسینہ نہیں لاتا، جسے واقعی تنقید (کسی نہ کسی سطح پر) کہا جا سکے۔ مجھے کچھ اسی قسم کا تجربہ ہوا ہے۔ البتہ بعض مضامین جو واقعی قابل قدر تھے، اس لیے نظر انداز کرنا پڑے کہ کتاب کی معینہ ضخامت متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ بعض مضامین طویل نہ تھے مگر پھر بھی گنجائش نہ پا کر میرے پاس واپس آ گئے۔ بہر حال میں نے کوشش کی ہے کہ جو بہتر سے بہتر مواد جمع ہو سکے، اردو اور پھر متنوع موضوعات کو مدّ نظر رکھوں۔ مجھے اس انتخاب پر اطمینان نہیں ہے تاہم خوشی اس بات کی ہے کہ یہ سلسلہ اب شروع ہوا ہے۔ آئندہ برسوں میں بہتر صلاحیتوں کے حامل حضرات انتخابات پیش کریں گے اور یوں ممکن ہے دو چار برس کے تجربے کے بعد حلقہ ارباب ذوق کی طرف سے پیش کردہ انتخابات اس انتشار اور طوائف الملوکی کے عہد میں کوئی صحیح راستہ یا روشنی دکھا سکیں۔

آخر میں مجھے ایک دشواری کی طرف ضرور اشارہ کرنا ہے اور وہ یہ کہ جب سے ہمارے یہاں باقاعدہ رسائل کی جگہ "نمبر" شائع کرنے کا رواج عام ہوا ہے ان نمبروں کے مرتبین یا مالک خدا جانے کس تجارتی مفاد کے پیش نظر رسالے پر سے اس مہینے اور سن کا نام غائب کر جاتے ہیں جس میں یہ شائع ہوتا ہے اور صرف نمبر پر اکتفا کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کچھ مدت بعد کا پڑھنے والا اس الجھن میں گرفتار ہو جاتا ہے کہ یہ رسالہ شائع ہوا کب تھا؟ مجھے اس سلسلے میں خاصی کوفت اٹھانا پڑی۔ کئی مضمون آخر وقت میں نکالنے پڑے کہ معلومات حاصل کرنے کے بعد یہ پتہ چلا کہ یہ مضمون تو گذشتہ برس کے پرچے میں شائع ہوا تھا۔ اسی طرح یقیناً کچھ اچھے مضمون رہ بھی گئے ہوں گے۔ میرا خیال ہے کہ جہاں تین چار سو صفحے کتابت کرائی جاتی ہے۔ اگر دو لفظ (مہینہ اور سن) بھی کتابت کرا دی جایا کرے تو کچھ زیادہ لاگت نہ آ جائے گی۔

لاہور
۲۷ر فروری ۱۹۶۳ء

شہرت بخاری

محمد حسن عسکری

روایت کیا ہے؟

باہر سے مکان کی ساخت اقلیدسی، ڈیوڑھی روکوکو Rococo انداز کی، دیوان خانے میں ملکہ این کے زمانے کا فرنیچر، نشست گاہ میں نئی اطالوی کرسیاں، کھانے کے کمرے میں بجلی سے برتن دھونے کے انتظام کے ساتھ جاپانی طرز کا دسترخوان، سونے کے کمرے میں ریڈ انڈین لوگوں کی ہاتھ سے بنی ہوئی دریاں، آرائش کے لئے افریقہ کے نقلی چہرے ——

اس قسم کا مکان آج کل آپ کو امریکہ میں آسانی سے مل جائے گا۔ مکان میں رہنے والا ایزرا پاؤنڈ کی شاعری کو مہمل بتائے گا، لیکن خود اس نے یہ سارا اگڑم بگڑم اس لئے جمع کیا ہے کہ ٹوئن بی کو کہنی ہے۔ ان برق رفتار تبدیلیوں کے زمانے میں بھی ہمیں انسانی کلچر کی روایت کو محفوظ رکھنا چاہیئے۔ صرف اپنے شہر یا ملک کی روایت کو نہیں، بلکہ ساری انسانی تاریخ کی روایت کو۔ بیچارے مکان والے کو کچھ پتہ نہیں کہ انسانی تاریخ کیا چیز ہے۔ اس نے جو چیزیں ادھر ادھر سے اکٹھی کی ہیں۔ ان میں کوئی روایتی چیز ہے بھی یا نہیں۔ اور اگر ہے بھی تو اس روایت کو محفوظ رکھنے سے کیا فائدہ ہے۔ اسے تو ٹوئن بی کا حکم بجا لانا ہے۔ اس کا فرض ہے کہ ایک طرف تو خلائی سفر کے زمانے میں ہر وقت اپنے آپ کو بدلتا رہے، اور دوسری طرف انسانی کلچر کو بھی محفوظ رکھے۔ اردو کے تنقید نگاروں کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو اس کوشش میں بڑا توازن اور ٹھہراؤ پایا جاتا ہے کیونکہ اس میں نئے اور پرانے، جدت اور روایت کا امتزاج ہے۔ بہرحال

مکان دالا، یہ نہیں جانتا کہ میں کیا کر رہا ہوں۔

ادیب لوگ کہتے ہیں کہ ہم جانتے ہیں ہم کیا کر رہے ہیں۔ ویسے بھی مشہور بات ہے کہ انسان کی خود شعوری نے آج کل بہت ترقی کر لی ہے۔ ایلیٹ صاحب تک فرما گئے ہیں۔ چنانچہ آج کل ادب کے بازار میں تجربے اور روایت دونوں کے دام بہت اونچے ہیں۔ امریکہ میں درجنوں شاعر ایسے موجود ہیں کہ فرمائش کی دیر ہے۔ جس روائتی انداز میں آپ چاہیں وہ پانچ منٹ کے اندر نظم کہہ کر دکھا دیں گے اور ایسی کہ اصل اور نقل میں تمیز نہ ہو سکے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ آج کل ادیبوں میں بھی بڑی سنجیدگی، توازن اور ٹھہراؤ آگیا ہے۔ اور تجربہ اور روایت دونوں بیک وقت پھل پھول رہے ہیں۔

اس تہذیبی ترقی پر خوش ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ہم تجربہ اور روایت کا مطلب بھی سمجھ لیں۔ جدت اور تجربہ تو خیر یہ ہوا کہ آدمی کوئی ایسی بات کرے جو پہلے کبھی نہ ہوتی ہو یا کم ہوتی ہو۔ مگر روایت؟

ایک اوسط درجے کے ادیب کے ذہن میں روائت کا کیا تصور ہے، یہ معلوم کرنے کے لئے میں نے انگریزی کی ایک کتاب اٹھائی جس میں مختلف ادیبوں نے تجربے اور روایت کے مسئلے پر بحث کی ہے۔ ایک صاحب کہتے ہیں کہ انگریزی ناول کی روایت تجربہ ہے۔ دوسرے صاحب کہتے ہیں کہ روایت کامیاب تجربوں کا ماحصل ہے اس سے زیادہ کچھ نہیں تیسرے صاحب کہتے ہیں۔ روایت ہمیشہ بدلتی اور نشو و نما پاتی رہتی ہے اور ہم ہر وقت روایت کی تخلیق کرتے رہتے ہیں۔ چوتھے صاحب کہتے ہیں ہر فن کی روایت الگ ہوتی ہے۔ پانچویں صاحب کہتے ہیں روایت کبھی مکمل نہیں ہو سکتی۔ چھٹے صاحب نے اپنی بحث کی بنیاد ورڈزورتھ کے اس قول پر رکھی ہے کہ بڑا ادیب وہ ہے جو انسانی احساس کا دائرہ وسیع کرے۔ اور کوئی ایسا

سے ہندو بھی یہی کہتے ہیں۔ کہ ہندو مذہب اور فن ایک چیز ہے۔ لیکن ناٹیہ شاستر میں صاف لکھا ہے کہ جب انسانوں میں انحطاط رونما ہوا اور معرفت کی صلاحیت کم ہونے لگی تو انسانوں کی سہولت کے لئے برہما نے رقص اور موسیقی کی تخلیق کی۔ پھر ایلیٹ صاحب ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ ہم ادب کو صرف اپنے مزاج کے ذریعے دیکھ سکتے ہیں۔ اور ہر نسل کا نقطۂ نظر بنا ہوتا ہے۔ دوسری طرف کہتے ہیں کہ واضح ادبی معیار ہونے کے لئے واضح اخلاقی معیاروں کا وجود ضروری ہے۔ کیا مزاج اور اخلاقی معیار ایک ہی چیز ہیں؟ یہ اخلاقی معیار قائم بالذات ہیں یا بدلتے رہتے ہیں؟ اور یہ آتے کہاں سے ہیں؟ یہ سارے بنیادی سوال ایلیٹ صاحب گول کر گئے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر نسل ادب کو اپنے طریقے سے پڑھتی ہے۔ اور اپنے نقطۂ نظر کی بدولت ماضی کو اور روایت کو بدلتی رہتی ہے۔ ان کی رائے ہے کہ روایت کوئی ایسی چیز نہیں جسے بدلا نہ جاسکے یا جو ایک جگہ ٹھہری رہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ یورپ کا ذہن بدلتا رہا ہے۔ مگر ان تبدیلیوں کے باوجود اس نے کوئی چیز اپنے اندر سے خارج نہیں کی۔ وہ کیا چیزیں ہیں جو یورپ کے ذہن نے اب تک محفوظ رکھی ہیں؟ ایلیٹ صاحب ڈانٹے کے بڑے عاشق ہیں۔ مگر کیا انہیں معلوم ہے کہ ڈانٹے نے اپنی بحر بلکہ ہر سطر کے اجزاء کا انتخاب کن اصولوں کے مطابق کیا ہے؟ ابن عربی کے جن تصوّرات پر ڈانٹے کی نظم کی بنیاد ہے، کیا یورپ کا ذہن آج ان سے واقف ہے؟ اگر واقف نہیں۔ تو کیا یورپ کے ذہن نے بہت سی چیزیں کھو نہیں دیں؟ پھر ایلیٹ کے نزدیک تو روایت بدل بھی سکتی ہے۔ لیکن ابن عربی کے تصوّرات کی تو پہلی شرط ہی یہ ہے کہ ان میں کسی تبدیلی کا امکان نہیں۔ اس سے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یورپ نے بلکہ خود ایلیٹ صاحب نے بھی ڈانٹے تک کو محفوظ نہیں رکھا۔ پھر وہ کون سی روایت ہے جس کا شعور

ایلیٹ صاحب لازمی قرار دیتے ہیں؟

روایت کو سمجھنے کے لئے ایلیٹ صاحب نئے علوم سے واقفیت ضروری سمجھتے ہیں مثلاً لسانیات سے۔ چنانچہ روایت کے بارے میں مغرب کے نئے علوم کی معذوریوں کا حال بھی دیکھتے چلئے۔ ہندی میں جو لفظ "جاتی" ہے وہ اردو میں "ذات" بن گیا ہے۔ مغربی لسانیات کی رُو سے یہاں تغیر صرف صوتی ہے۔ اور "ج" کے بجائے "ذ" آگئی ہے۔ لیکن دراصل یہ ٹھیٹ ترجمہ ہے۔ ذات کا اطلاق اولاً تو خدا پر ہوتا ہے لیکن مراتب وجود کے حساب سے اس لفظ کے معنی بدلتے جاتے ہیں۔ ہندوؤں کے یہاں فرد کی حقیقت کا تعین اس کی جاتی کے لحاظ سے ہوتا ہے لہٰذا معاشرتی دائرے میں جاتی ہی فرد کی ذات ہے۔ چنانچہ "جاتی" کا ترجمہ "ذات" ہوگیا۔ اسی ایک مثال سے اندازہ لگا لیجئے کہ مغربی علوم روایت کو سمجھنے میں کتنی مدد دے سکتے ہیں۔

اب رومن کیتھلک ایلیٹ صاحب کا اس سے بھی زیادہ حیرتناک بیان دیکھئے کہتے ہیں کہ روایت کا دارومدار عقائد پر نہیں۔ عقائد تو روایت کی تشکیل کے دوران میں زندہ صورت اختیار کرتے ہیں۔ اگر عقیدے اسی طرح پیدا ہوتے ہیں تو مذہب اچھا خاصا تماشا بن جاتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ ایلیٹ صاحب اپنی مذہبیت کے باوجود عقیدے کے لفظ سے اتنا ہی بھڑکتے ہیں جتنا گبن۔ دراصل یورپ کو معلوم ہی نہیں کہ عقیدہ چیز کیا ہے۔ مشرق میں عقیدہ شہودی چیز ہے اور عقیدے کو براہ راست شہود میں لانے کے طریقے بھی مقرر ہیں۔ چودھویں صدی کے بعد سے یورپ میں تو کلیسا تک بھول گیا کہ عقیدے کی نوعیت کیا ہے۔ لہٰذا پچھلے تین سو سال سے یورپ والوں کے نزدیک عقیدہ یا تو ایک جابرانہ حکم بن گیا ہے یا ایک منجمد جذبہ۔ اس سے آگے یورپ کچھ نہیں جانتا۔ اُوپر سے ایلیٹ صاحب کہتے ہیں کہ یورپ کے ذہن نے کوئی چیز ضائع نہیں کی۔ یورپ میں جو تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ ان کی وجہ ایلیٹ صاحب معاشی اور صنعتی بتاتے

عبرت خیز ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کو میں آج کل دنیا کا سب سے بڑا شاعر مانتا ہوں لیکن روایت کے معنی واضح نہ ہونے کی وجہ سے وہ عجیب کشمکش میں پڑ گیا ہے۔ سب کا خیال تھا کہ اس کی عظیم نظم سو اجزا میں مکمل ہو جائے گی لیکن اب وہ آگے چل پڑی ہے۔ دنیا میں جو برائیاں ہیں وہ پاؤنڈ نے بتا دیں۔ جو اچھی اقدار ہیں وہ گنا دیں۔ نظم کے آخری حصے میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اب ان اقدار کے لئے کوئی پائیدار بنیاد فراہم کی جائے۔ وہ یہ دیکھتا تو ہے نہیں۔ مشرقی اقدار تو اس نے کنفیوشس سے لے لیں مگر ان کے پیچھے جو مابعد الطبیعیات ہے اسے وہ غیر ضروری سمجھتا رہا۔ اب ان کے لئے جواز لائے تو کہاں سے؟ فطرت کو بنیاد بنائے؟ مگر فطرت کیا چیز ہے؟ اس کا جواب نہیں ملتا۔ بند گلی کی گھبراہٹ میں پاؤنڈ میگنا کارٹا کی تعریف شروع کر دیتا ہے مگر انسان کی زندگی کو میگنا کارٹا پر قائم کرنا مضحکہ خیز حرکت ہے۔

تو اب بات یہاں آ کے ٹھہری کہ روایت کے معنی سمجھے بغیر اب چل نہیں سکتا۔ اور مغرب روایت کے معنی سمجھنے میں بالکل ناکام رہا ہے چنانچہ یہ سوال وہیں کا وہیں رہا کہ روایت کیا ہے۔

مغرب میں اس سوال کا جواب صرف ایک شخص نے دیا ہے۔ اور مغرب اس شخص کی بات سننے سے انکاری ہے۔ میرا مطلب رینے گینوں سے ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعیات کی بنیاد پر قائم ہو۔ مابعد الطبیعیات چند نظریوں کا نام نہیں۔ التوحید واحدٌ۔ مابعد الطبیعیات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا تعلق کسی نسل یا ملک سے نہیں۔ البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہوتے ہیں۔ اور ہندو روایت یا چینی روایت یا اسلامی روایت میں فرق انہیں طریقوں کے اختلاف سے

پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے یہاں لوگ سمجھتے ہیں کہ اسلامی تہذیب میں خشکی ہے اور ہندو تہذیب میں جبلّیات کی رنگا رنگی ہے۔ لیکن اپنشد میں لکھا ہے کہ انسانی وجود کے مرکز میں نہ تو سورج کی روشنی ہے نہ چاند کی نہ ستاروں کی بلکہ ہر چیز پرُش کے نور سے منور ہے۔ چنانچہ بنیادی روایت ہر جگہ وہی ہے، صرف شکلوں کا فرق ہے۔

یہ مابعد الطبیعات ہے کیا؟ چونکہ ادب کا تعلق خدا، کائنات اور انسان کے باہمی رشتے سے ہے۔ اس لئے میں بنیادی روایت کا صرف اتنا ہی حصہ پیش کروں گا۔ شاہ وہاج الدین نے "الکہف والرقیم" کے دیباچے میں پوری بات بڑے اختصار کے ساتھ کہہ دی ہے لکھتے ہیں ——— "جب آپ وجودِ مطلق کو بلحاظ تعینات یاد کریں گے۔ تو یہ وجودِ باری ہے۔ اور جب بلحاظ تناسب تعینات محسوس کریں گے تو یہ روحانیات ہے، جب بلحاظِ اعراض دیکھیں گے تو یہ مادیت ہے۔ وجودِ انسانی سے مراد وجودِ مطلق ہے اور روحِ انسانی سے مراد وہ روح ہے جو مجموعۂ تعینات نفسی و آفاقی ہے جسمِ انسانی سے مراد خلاصۂ مادیاتِ انفس و آفاق ہے۔"

یہ ہے وہ تصوّر جو روایت کی جڑ ہے۔ اگر ادب اس تصوّر کی بنیاد پر قائم ہے تو وہ روایتی ہے ورنہ نہیں، چاہے الفاظ اور اسالیب وہی استعمال ہو رہے ہیں۔

اس مابعد الطبیعات سے ادب کو سمجھنے اور اس کی قدر و قیمت جانچنے کے چند اصول بھی نکلتے ہیں۔ وہ بھی شاہ وہاج الدین نے لکھ دیئے ہیں۔ ادب کے بارے میں انہوں نے چند ہی سطریں لکھی ہیں، لیکن ایسی ادبی تنقید آپ کو اردو میں مشکل سے ملے گی۔ انہوں نے ایک ایسا معیار پیش کر دیا ہے جو دنیا بھر کے ادب پر حاوی ہے۔ اب ان کی عبارت سن لیجئے۔ پہلے تو انہوں نے بتایا ہے کہ انسان کے پیشِ نظر معرفت کے لئے صرف دو

ہی تعینات ہیں نفس اور آفاق۔ اس کے بعد لکھتے ہیں ــــــ " تکمیل اس میں ہے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو۔ اور نفس کی شناخت کو آفاق پر غلبہ ہو۔ کیونکہ آفاق جسم ہے اور نفس اس کی روح ہے۔ کیونکہ آفاق میں کسی چیز کو وجود بلا نفس کے ادراک کے پایا نہیں جاتا ہے۔ پس رفتہ رفتہ نفس کا آفاق کے لئے علم عام ہے۔ اسی لئے پچھلی صدیوں سے شاعری ہر زبان کی بشمول آفاق کے نفس کو غلبہ دے کر مکمل سمجھی گئی ہے۔ اور باعتبار مشرب ہر ملت و قوم کے معشوق نفس ہی کو قرار دیا گیا ہے۔ اس زمانے کی نیچرل شاعری جو بہت پسندیدہ کہی جاتی ہے وہ ناتمام ہے کیونکہ اس میں صرف آفاق ہی کو لیا گیا ہے۔ اور نفس کو جو آفاق کی جان ہے چھوڑ دیا ہے۔ لہذا یہ شاعری مثل ایک جسم بے جان کے ہے۔ اور پرانی شاعری پر جو یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور مبالغہ بھرا ہوا ہے یہ اعتراض ناسمجھی سے ہے۔ کیونکہ جان کی بابت کوئی بات مبالغہ نہیں ہے۔"

ان دو اقتباسات کے ذریعے نہ صرف روایت کا ایک یقینی مفہوم متعین ہو جاتا ہے۔ بلکہ روایتی نقطہ نظر سے کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کا بھی ایک معیار مل جاتا ہے۔ اب اس معیار کے ذریعے اردو ادب کو دیکھنے کی کوشش کیجئے۔ میں صرف دو تین مثالیں ہی لوں گا۔

ہمارے یہاں بھی اردو ادب کی روایت کو محفوظ رکھنے اور ترقی دینے کا چرچا ہے لیکن ساتھ ہی ہم ایلیٹ کی اس بات کو بھی سچا ثابت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ کہ ہر نسل ادب کو نئے طریقے سے پڑھتی ہے۔ نئے طریقے سے پڑھنے کے ضمن میں ایک خاص مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو ادب کی روایت میں نظیر اکبرآبادی کا کیا مقام ہے۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ان کی عوامی مقبولیت کے باوجود سو سال پہلے تک انہیں ادب میں کوئی اونچا درجہ نہیں دیا گیا

اس لئے بعض نے کہا کہ پہلے زمانے میں لوگوں کا ذوق ہی پست تھا۔ دوسروں نے اسے چند معاملات میں ذوق کی کوتاہی کا نتیجہ سمجھا۔ بعض نے کہا کہ جاگیرداروں کے زمانے میں عوام کے نمائندوں کو حقیر سمجھا ہی جانا چاہیئے تھا۔ لیکن آپ دیکھیں تو ان میں سے ہر بات کچی ہے۔ شاہ دراج الدین والا معیار آزما کے دیکھیئے تو معلوم ہوگا کہ قصہ کیا ہے۔ روائتی معاشرے میں نظیر اکبرآبادی جیسے شاعروں کا بھی ایک خاص ذریعہ ہے، اور اس لحاظ سے ان کی قدر بھی کی گئی۔ لیکن نظیر کی شاعری کے بیشتر حصے میں آفاق کا عنصر غالب ہے اور انفس کا عنصر کم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں بڑے شاعروں کی صف میں نہیں رکھا گیا اور ان کی تعریف سب سے پہلے کی تو ایک انگریز فیلن نے۔

دوسری مثال۔ مولانا حالی کی لیجیئے۔ بظاہر تو حالی روایت کے شاعر نظر آتے ہیں مگر ان کی نعت تک دیکھ لیجیئے۔ الفاظ تو وہ روائتی ہی استعمال کر رہے ہیں مگر مابعد الطبیعات کو چھوڑ کر اخلاقیات ڈال رہے ہیں۔ حالی نے اردو ادب کو بہت فائدہ پہنچایا ہے لیکن روائت کے نقطۂ نظر سے ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو شاعری سے مابعد الطبیعات کو خارج کیا۔

ایک مثال نثر کی بھی لیجیئے۔ سرشار کا نام تو ہم اردو نثر کی بنیاد رکھنے والوں میں لیتے ہیں۔ مگر فسانۂ آزاد کے ایک ٹکڑے پر غور کیجیئے۔ میاں آزاد ایک رینیا ٹیل کو دیکھتے ہیں کہ وہ بچوں کی ایک ٹولی کو ساتھ لے کر ہڑ بڑ مچا رہے ہیں۔ کبھی کھیرے بیچنے والے کا ٹوکرا پانی میں الٹ دیتے ہیں، کبھی شکاری کے پرندے چھین کر اڑا دیتے ہیں۔ آخر میں پتہ چلتا ہے کہ وہ ایسی حرکتیں بچوں کی تندرستی ٹھیک رکھنے اور انسانی ہمدردی کی خاطر کر رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ سرشار نے بنیادی نقشہ حضرت موسیٰؑ اور حضرت خضرؑ کے واقعے سے

لیا ہے مگر اسے مابعد الطبیعات کے بجائے حفظانِ صحت کے اصول سکھانے کے لئے استعمال کیا ہے۔ اب آپ خود دیکھ لیجئے کہ یہ روایت ہے یا کچھ اور۔

نئے شاعروں نے تو تجیر شعوری طور پر روایت کی خلاف ورزی کی ہے مگر نئے شاعروں میں سے فیضؔ کے متعلق مشہور ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کی روایت کو محفوظ رکھا ہے۔ ان کا بھی ایک مشہور مصرعہ لیجئے

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے

یہ بڑی اچھی شاعری ہے اور الفاظ بھی روایتی ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں لیکن کیا اس کا مفہوم بھی روایتی ہے؟

ان سوالات پر آپ خود غور کریں میرا مقصد تو صرف یہ دکھانا تھا کہ روایت کا مطلب صرف ایک ہی ہو سکتا ہے۔ اسے چھوڑ کر روایت کو محفوظ رکھنے یا دوبارہ زندہ کرنے کی باتیں محض جذباتی خارش ہیں اس سے زیادہ کچھ نہیں:

(حاذق — لاہور)

ریاض احمد

لفظ اور خیال کا رشتہ

اتنی اجازت تو غالباً عنوان کے اندر موجود ہے۔ کہ کوئی چاہے تو "لفظ" کی جگہ "زبان" استعمال کرلے۔ یہ فرق بہرحال اپنی جگہ موجود ہے کہ لفظ کی حیثیت ایک جامد مادے کی سی ہے اور زبان ایک وجود نامیہ ہے۔

زبان کی ابتداء کے متعلق جو نظریات پیش کئے گئے ہیں ان سب میں نقالی کا جزو شامل ہے مثلاً ایک نظریہ یہ ہے کہ جذبات کے اظہار کے لیئے بعض آوازیں مخصوص تھیں۔ زبان کا استعمال ان آوازوں کی نقالی پر مشتمل ہے۔ اور اس نقالی میں عمل کی ترتیب بدل جاتی ہے۔ فطری حالتوں میں جذباتی کیفیت پہلے پیدا ہوتی ہے اور پھر اس کے اظہار کے لئے کوئی آواز جنم لیتی ہے لیکن زبان کا استعمال "آواز" کے ذریعے جذباتی کیفیت کے احیا یا استشہاد کی ایک کوشش ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ زبان فطری آوازوں کی نقالی کا نام ہے کہیں کوئی آتش فشاں پھٹ پڑا یا کوئی درخت ٹوٹ کر گرا، یا آندھی چلی تو ان سے پیدا ہونے والی آوازیں انسان کے ذہن میں محفوظ ہوگئیں پھر اس نے کبھی سنجیدہ ضرورتوں کے لیے کبھی محض شغل کے طور پر ان آوازوں کو دُہرا کر لفظ ایجاد کرلیے۔ تیسرا نظریہ جو نسبتہً نازک تر معانی کا حامل ہے۔ اس امر کا مدعی ہے کہ زبان جسمانی یا اعصابی حرکات کی لفظی نقالی پر مشتمل ہے۔ زبان کی حرکت اصل حرکت، کی جگہ لے لیتی ہے۔ اس طرح معانی کی حرکت اور زبان میں ایک ہم آہنگی پیدا ہوجاتی ہے۔ اس نظریے میں ادبی اسالیب کے مطالعے کے لیے خاصی دلچسپی کا سامان موجود ہے۔ ایک چوتھا نظریہ جسے پروفیسر

سٹاوٹ (STOUT) کی حمایت حاصل ہے زبان کو لفظی اشارہ قرار دیتا ہے۔ بعد میں رسمی (لفظی) اشارات سیکھ لیے جاتے ہیں مطلب یہ ہے کہ جب کسی خیال کا اظہار کیا جائے یا علاوہ مطلوب ہو تو اس کے ساتھ وہ سارے ذہنی اور اعصابی اعمال دہرانے پڑتے ہیں جن کے نتیجے کے طور پر وہ خیال ظاہر ہوتا ہے۔ اگر ان اعمال کو کسی طرح روک دیا جائے یا معطل کر دیا جائے تو نہ خیال تشکیل پذیر ہوتا ہے نہ اس کے لیے لفظی اشارہ وجود پا سکتا ہے بعض غیر ترقی یافتہ اقوام کے طرزِ عمل سے یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ سوچنا در اصل دل ہی دل میں ان اعمال کو دہرانا ہے بعض لوگ تو تنہائی میں کبھی سوچنے کا عمل اونچی آواز سے لفظ دہرائے بغیر اور ہاتھ آنکھ چہرے وغیرہ سے اشارے کیے بغیر سرانجام نہیں دے سکتے۔ چنانچہ زبان خیالات کے مقصد MOTOBACTIVITY یا عصبی عمل کا متوازی فعل ہے۔

یہ سارا قصہ ابتدائی زبان کی حد تک بہت کچھ درست نظر آتا ہے اور شاید یہ مسئلہ بھی درست ہو کہ خیال صرف داخلی گفتگو کا نام ہے لیکن ان نظریات میں ایک طرف تو اس بات کا اقرار موجود ہے کہ فطری اشارہ یا نشان زبان یا لفظ سے پہلے کی کیفیت ہے اس حالت میں یہ کیونکر ممکن ہے کہ بصری نشانات کو بالکل نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ درست ہے کہ نطق اور منطق ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ لیکن بعض حالات میں خیالات کی موجودگی یا ہیجان کا احساس تو ہوتا ہے لیکن الفاظ باوجود کوشش کے مہیا نہیں ہوتے۔ اور بعض حالتوں میں بصری نشانات کے بغیر خیال کا سلسلہ آگے نہیں بڑھ سکتا بعض مشینی آلات کے ذریعے تجربات میں خیالات کے ساتھ ساتھ آلاتِ گفتگو کی حرکات ظاہر نہیں ہو سکتیں۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ مکمل سکوت کی حالت میں خیالات کے سلسلے مصروفِ کار رہیں۔

جب منطقی تصورات یا خیالات کا یہ حال ہو تو بعض بلند تر فکری صلاحیتوں کے سلسلے

میں زبان کی نااہلیت نو زبان کی نااہلیت تو اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ مثلاً وجدان تخیّل کا ذکر یہاں اس لیے نہیں کیا گیا کہ یہ ایک علیحدہ بحث ہے۔ اس بحث میں ایک چیز کا ذکر ابھی نہیں آیا۔ وہ یہ کہ لفظ ایک خاص منزل کے بعد اشارے کی حد سے آگے بڑھ کر خود ایک "شے" کی حقیقت حاصل کر لیتا ہے، اور جب زبان کے تحلیلی اور ترکیبی اصول بروئے کار آتے ہیں۔ تو یہ "شے" نہ صرف یہ کہ خود اپنی تفسیر بن جاتی ہے بلکہ اس کے ساتھ اس کے اندر ایک تحریک اور نمو کی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ لفظ کسی خیال کا اشارہ بننا قبول نہیں کرتا۔ وہ خیال کو مجسّم دینے پر اصرار کرتا ہے۔ اب بحث یہ چل نکلتی ہے کہ ایک لفظ سے خیالات کے جو سلسلے حرکت میں آ گئے ہیں، ان میں سے کس سلسلے کو اس لفظ کی صحیح تفسیر سمجھا جائے۔ اب لفظ ایک قاہرانہ حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ پھر کوئی متکلّم جب لفظ کے اس حربے کو محسوس کر لیتا ہے تو احتجاج کرتا ہے، چیختا ہے۔ کہ مجھے اس کے چنگل سے آزاد کرا دو۔ مفہوم کی لاش لفظ کی سولی پر لٹکتی رہتی ہے اور کوئی اتنا نہیں کر سکتا کہ اس لاش کو وہاں سے اتار کر دفن کر دے۔

لیکن بعض اوقات یوں ضرور ہوا ہے کہ خیال مسیح کی طرح مصلوب ہونے کے بعد جی اٹھتا ہے اور لفظ کو بے دست و پا کر دیتا ہے۔ یہ اصلاح زبان کی تحریکوں کا ذکر نہیں عرفان اور حقیقت شناسی کی منزلوں کی طرف اشارہ ہے۔ اقبال کے یہ اشعار یاد کیجیے ؎

بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا | لُغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا
وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد | محبت میں یکتا حمیّت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا | یہ سالک مقامات میں کھو گیا

جب سالک کو منزل کا سراغ مل جاتا ہے تو پھر وہ مقامات کی سیر سے بہلایا نہیں جا سکتا۔ یہاں تک زبان کی ابتدا سے بحث تھی یا زیادہ سے زیادہ اس کا مطلب زبان کے مقصدی استعمال

کی حرف تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہاں زبان کی حیثیت محض آلۂ کار کی سی ہوتی ہے لیکن انسان اپنے
بہت سے الفاظ نت نئے ... سے اس حد تک جذباتی لگاؤ رکھتا ہے کہ انہیں فطری امور پر بھی ترجیح دینے
سے نہیں ہچکچاتے۔

من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم   من آنم کہ از آئینہ بر خویشتن نازم

چنانچہ زبان کی کیفیت ایک تشخص کی حیثیت سے بتدریج ایک مقصود بالذات یا تم
بالذات ادارے کی سی ہو جاتی ہے۔ اس ضمن میں پہلی بات تو زبان کی خود تفسیری صلاحیت
ہے۔ لفظ اپنی تفسیر خود ہے۔ دوسرے لفظ کی اشتقاقی صلاحیت ہے۔ لیکن ان کے علاوہ سب
سے اہم بات یہ ہے کہ لفظ ایک مفہوم محض کا نام ہے۔ مفہوم جو دائرہ لفظ سے باہر کہیں موجود
نہیں ہوتا۔ اولاً تو یہ کہ لفظ استعمال کرنے والا جب اسے استعمال کرتا ہے تو گویا یہ سمجھ کر استعمال
کرتا ہے کہ اس نے مفہوم کو ادا کر دیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ جب کوئی مصور ایک خاکہ بناتا ہے
تو اس میں شخصیت کے مفہوم کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ برعکس فوٹو کے جس میں شخص کو پیش
کیا جاتا ہے۔ یہ خاکہ ظاہر ہے کہ شخص کا ہی ہے۔ لیکن یہ خاکہ شخص سے زیادہ معنویت رکھتا
ہے۔ اسی طرح لفظ مفہوم سے زیادہ معنویت رکھتا ہے کہ مفہوم کو اس گریز پائی کے باوجود اسیر
کر لیتا ہے۔ اور پھر اس امر پر اصرار کرنے لگتا ہے کہ مفہوم کو صرف لفظ کے آئینے میں دیکھے اور
کوئی دوسری صورت ہو بھی نہیں سکتی۔ مفہوم کے تشکیل پذیر ہو جانے کو آپ لفظ کہہ لیجیے پھر لفظ
کے اشتقاقات اس مفہوم کو نئے نئے سانچوں میں ڈھالتے جاتے ہیں۔ اور اس طرح یہ بات اور
بھی مستحکم ہو جاتی ہے کہ لفظ کسی دوسری شے کا اعلامیہ یا نشان نہیں بلکہ خود ایک شے ہے اور
یہ شے صرف ذہن میں موجود ہوتی ہے۔ اس کی حقیقت، حقیقت خارجہ کی سی نہیں ہے جو
وقت یا مکان میں موجود ہوتی ہے۔ اس طرح مفہوم یا خیال اور لفظ ایک ہی چیز بن جاتے ہیں۔

لفظ کی ایک اور حقیقت بھی قابلِ غور ہے۔ اس میں تلازم کی عجیب صلاحیت پائی جاتی ہے
جو اس حد تک شاید دوسرے کسی ذہنی عمل میں نظر نہیں آتی حسیات میں یہ کیفیت موجود ہے۔ حسی
تلازمات عموماً اپنے ایک دائرے میں کام کرتے ہیں۔ اگرچہ مختلف حواس کا باہم تلازماتی تعلق پیدا کر
لینا ممکن ہے۔ لفظ کی فوقیت یہ ہے کہ ایک طرف تو اس میں حس اور قصد دونوں شامل ہیں۔ بولنے
والے کے لیے یہ ایک قصد کا عمل ہے سننے والے کے لیے حسی، دوسرے اس کے تلازمات صرف
آواز تک محدود نہیں۔ مفہوم میں شامل حسیات کے علاوہ الفاظ ازخود بعض حسی تلازمات پیدا کر سکتے
ہیں۔ لفظ کی یہ خصوصیت پلٹ کر خیال کو بھی متاثر کر جاتی ہے۔

اس کے ساتھ ملتی جلتی ایک کیفیت یہ ہے کہ بعض دوسرے نفسی کوائف کی طرح جو شعور
سے رجعت کر کے لاشعور میں چلے جاتے ہیں اور پھر مناسب تحریک پر نمودار ہوتے ہیں، لفظ بھی لاشعور
کے سے مسلسل شعور پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ اس سلسلے میں اہم بات یہ نہیں کہ لفظ لاشعوری
تلازمے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ بلکہ یہ کہ اس قسم کے تلازمات مفہوم خیال یا جذبے کے ذریعے پیدا
نہیں ہوتے۔ بلکہ لفظ ایک شعوری حقیقت کے طور پر اپنے ہی مماثل کیفیت پیدا کر لیتا ہے۔
لاشعور میں محفوظ الفاظ کے ذخیرے ایک طرف تو دبی ہوئی نفسی کیفیتوں کو سمیٹ رکھتے ہیں،
دوسری طرف وہ ایک چشمے کی طرح ابل کر اوپر کی سطحوں میں تموج پیدا کرتے ہیں۔ تخلیقی فن کار
جب ایک لفظ صحیح تخلیقی معنوں میں استعمال کرتا ہے تو کوئی نہیں جانتا۔ وہ خود بھی نہیں جانتا کہ
اسے کون سی طاقت ایسا کرنے پر مجبور کر رہی ہے۔ شعوری طور پر استعمال ہونے والے لفظ میں اس
کے مفہوم و معانی کے علاوہ ایک چھوت کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے ساتھ ایک حسی یا
جذباتی قوت بھی مجتمع کر لیتا ہے جس کا سرچشمہ لاشعور کا ایک لفظ ہوتا ہے۔ شعوری لفظ اس کا
محض ایک تلازمہ ہوتا ہے۔ اس بات کی شہادت اس امر سے ملتی ہے کہ آزاد تلازمۂ خیال کے ماتحت

استعمال ہونے والے الفاظ، ہو سکتا ہے کہ منطقی طور پر اس قدر بامعنی نہ ہوں لیکن جذباتی یا حسّی کیفیت کی بیداری میں کبھی غلطی اور تساہل نہیں کرتے۔ اگر یہ بات نہ ہو تو اندازمات کے سہارے پیدا ہونے والا ادب اپنے ابہام اور الجھن کے باوصف یوں قابلِ قبول کبھی نہ بنتا۔ اس عہد میں بعض ادبی تحریکات ہو نفسیاتی تحقیقات میں فوکس کیے حسّی تصوّر کی اہمیت پر بہت زور دیا جانے لگا ہے۔ اس قسم کا ادب اور فن بیشتر ابہام پسند ہے۔ ادب میں حسّی تصوّر کی روش لفظ پر ہی منحصر ہوتی ہے۔ اگر لفظ میں حسّی چھوت کی صلاحیت نہ ہو تو وہ شعر میں جذباتی چھوت کبھی پیدا نہیں کر سکتا۔

اس جذباتی چھوت کو اگر پیغمبریت کی اصطلاح میں بیان کیا جائے جیسا کہ تاثراتی تنقید کے ایک دبستان میں ہوتا چلا آیا ہے تو اس بات کو یوں بیان کیا جائے گا کہ فن کا مقصد محض لذت یا تفریحِ طبع ہے۔ نفسیات والوں سے پوچھیے تو وہ بتائیں گے کہ لذّت کسی جذبے کی تحریک سے وابستہ ہے، اس کی آسودگی سے نہیں۔ تحریک کے دوران میں قوّت کا اخراج یا استعمال ایک قسم کی سرور انگیز مصروفیت مہیا کرتا ہے۔ یہ منزل جذبے یا خواہش کی آسودگی یا تکمیل سے پہلے کی حالت ہوتی ہے۔ چنانچہ اگر کسی طرح اس کیفیت کو مہیا کر لیا جائے تو لذّت کا احساس بھی پیدا ہونے لگتا ہے۔ معمولی حالات میں جذبے کی تحریک کے اسباب دو ہوتے ہیں۔ اول داخلی جسمانی، حیوانی یا شہوانی ضروریات۔ دوم اُس فطری مقصود کی موجودگی جس سے کسی خواہش یا جذبے کی آسودگی وابستہ ہوتی ہے۔ اس لیے اس تحریک کے مستوفی اشتعال یا انگیخت کے لیے پہلے طریقے سے استفادہ ممکن نہیں۔ دوسری صورت بعض حالتوں میں ممکن ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک طریقہ تخیل کا ہے۔ جو صرف اُن اسباب کا اعادہ کرتا ہے جو فطری مقصود کی موجودگی یا حصول کے امکان سے وابستہ ہوتے ہیں۔ اس طرح جذبے کی ہلکی ہلکی تحریک بروئے کار آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں آسودگی

کا امکان موجود نہیں ہوتا۔(۳) لیکن اگر تحریک کو جتنا طول دیا جائے اتنا ہی کیفیت کا احساس واضح ہوتا چلا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مقصود دور تر۔ اس طرح یہ طول ہی ساتھ ہی ساتھ ایک رکاوٹ بھی پیدا کرتا ہے۔ انسان کے اکثر تہذیبی اعمال جذبے یا خواہش کی فطری آسودگی پر پابندی عائد کرتے ہیں لیکن ان کی تلافی یوں کرتے ہیں کہ تحریک کا وقفہ طویل تر کرتے چلے جاتے ہیں۔ لفظوں میں یہ صلاحیت سب سے زیادہ موجود ہے کہ وہ فطری مقصود کا مغالطہ پیدا کر دے یا ان اسباب کا اعادہ کرے جو فطری مقصود کے امکانات کو روشن کرتے ہیں۔ زبان کی ابتدا کے متعلق جن نظریوں کا حوالہ شروع میں آیا ہے۔ ان میں بھی اس حقیقت کا سراغ ملتا ہے کہ زبان ایک قسم کا ذہنی عمل ہے جو حقیقی عمل کا بدل ہوتا ہے مثلاً بعض لوگوں کا خیال ہے کہ فحش بیانی یا غیبت کا لیا جانا بھی ایک قسم کی جنسی آسودگی کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں دو شعر سن لیجیے ؎

نہ تنہا عشق از دیدار خیزد — بسا کیں دولت از گفتار خیزد

نکتہ اس میں یہ ہے کہ بعض اوقات تجربہ محض خیالی ہوتا ہے اور خیال تک رسائی لفظ کے ذریعے سے ہوتی ہے۔ وہ لفظ ہے یعنی تجربہ فی الواقع موجود نہ تھا لیکن لفظ کے جادو نے تجربے کا ایک تماثیر پیدا کر دیا تھا۔ دوسرا شعر زیادہ معروف ہے ؎

خوشتر آں باشد کہ سرِّ دلبراں — گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

اس میں قابلِ غور لفظ خوشتر ہے۔ یعنی حدیث اپنی اصلی اور حقیقی نوعیت کے اعتبار سے خوب تھی لیکن جب حدیثِ دیگراں کے روپ میں ڈھلی تو خوشتر ہو گئی۔ اب نتیجہ یہ نکلا کہ خود لفظ اس جمالیاتی بُعد کی تخلیق پر قادر ہے جو سامنے کی چیزوں میں بھی ایک حُسن پیدا کر دیتا ہے اور حُسن سے بڑھ کر کوئی چیز مقصود کے حصول میں مانع نہیں ہو سکتی۔ محبوبہ میں حُسن اس لیے پیدا کر لیا جاتا ہے کہ اس کے عدمِ حصول کا جواز بھی مل جائے اور خواہش کی تحریک بھی برقرار رہے

اس کیفیت سے وابستہ لفظ کی ایک اور حیثیت بھی قابلِ غور ہے۔ جب نظر و مقصود سے دور ہٹ کر تحریک کو پیدا اور برقرار رکھنے کی سعی کی جائے گی تو خود گریزی کے بہانے بھی پیدا ہوں گے جن کا رُخ کبھی اندر کی طرف ہوگا اور کبھی باہر کی طرف۔ پہلی بات سے مقصود یہ ہے کہ لفظ پیش اندر کی دنیا میں گم ہو جاتا ہے یا اس سے نکل نکلتا ہے۔ دوسری طرح خارجی دنیا یا مفہوم کے اس مقام سے ہٹ کر جو خارج کے قریب تر ہوتا ہے یا خارج کا قائم مقام ہوتا ہے۔ لفظ اپنی ہی کیفیتوں میں کہیں ڈوبتا چلا جاتا ہے۔ اس کی تصویر شاید بھنور سے ملتی ہے جس کا پیچ و تاب غضب ڈھاتا ہے لیکن جس کا رخ قعرِ دریا کی طرف ہوتا ہے، میں بھنور میں گرفتار ہو کر بھی کوئی اُبھرا ہے۔ دوسری کیفیت کا رُخ باہر کی طرف ہوتا ہے یعنی لفظ اپنے موضوع سے رشتہ منقطع نہیں کرتا لیکن اس کو اپنے اندر جذب کر کے پھر ایک نئی قوت کے ساتھ باہر کا نمایندہ بنتا ہے۔ شاید اسی نکتے کی توضیح کے لیے کہا تھا

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا   بات پہنچی تری جوانی تک

اس جوانی کو ذرا دیکھیے اس کے مقابلے میں بقولِ غالب قیامت کا فتنہ پورا ایک قد آدم کم نظر آ رہا ہے یہ صرف خطیبانہ جوش، مبالغہ، غلو اور اغراق کی بات نہیں کچھ یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے ایک بڑا سا بوجھ تھا جو سر سے اتار پھینکنے کے بعد یک گونہ سکون سا آ گیا ہو۔ اظہار کے اور ذرائع بھی ہوں گے ان سب میں مبالغہ کی گنجائش بھی ہوتی ہوگی لیکن شاید یہ کیفیت صرف آواز اور لفظ تک ہی محدود ہے کہ ایک دفعہ ایک نعرہ بلند کیجیے۔ تو دوسرا نعرہ یہ تقاضا کرے گا کہ پہلے سے بلند تر ہو۔ اپنے اندر سے تحریک حاصل کر کے ایک نئی قوت ایک نئے جوش سے آگے بڑھنے کا سلیقہ لفظ ہی سے مخصوص ہے۔

(ادبی دنیا، لاہور)

حافظ محمود شیرانی

قدیم اُردو

پنجاب کے ساتھ اُردو کے تعلقات جہاں تک کہ آثار و قرائن سے پایا جاتا ہے قدیم زمانہ سے قائم معلوم ہوتے ہیں۔ جب دسویں صدی ہجری میں دیسی زبانوں میں ادبی تحریک شروع ہوتی ہے تو اہلِ پنجاب بھی اپنی مقامی زبان یعنی پنجابی میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ شروع کر دیتے ہیں مگر ساتھ ہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اردو زبان میں بھی دل چسپی لیتے رہے ہیں۔ اس خیال کی تقویت دو باتوں سے ہوتی ہے۔ پہلی یہ کہ پنجاب میں اردو مصنفین کی تصنیفات ہر عہد میں دل چسپی کے ساتھ مطالعہ کی گئی ہیں۔ اُردو کی تصنیفات میں سب سے قدیم وہی ہیں جو گجرات و دکن میں دسویں اور گیارھویں صدی ہجری میں شائع ہوئی ہیں۔ ان تصنیفات کے قلمی نسخے آج بھی پنجاب میں نظر آجاتے ہیں۔ مثلاً شاہ علی جیو گام دھنی کا دیوان "جواہر اسرار اللہ" شیخ خوب محمد چشتی کی مثنوی "خوب ترنگ"۔ احمد دکنی قطب شاہی کی مثنوی "لیلیٰ مجنوں"۔ بید بلانی کا "مولود شریف"۔ امین گجراتی کی "یوسف زلیخا"۔ ولی اورنگ آبادی کا دیوان۔ وغیرہ وغیرہ۔ ان میں احمد دکنی کی "لیلےٰ مجنوں" ایسی تالیف ہے جس کا دکن میں بھی کوئی نسخہ ابھی تک دریافت نہیں ہوا۔ اور بید بلانی کا مولود شریف تو پنجاب میں بے حد مقبول عام معلوم ہوتا ہے۔ اس کے کئی نسخے نوشتہ پنجاب میری نظر سے گذر چکے ہیں۔ اور مجھے کوئی تعجب نہیں ہوگا اگر یہ تالیف مجالسِ میلاد میں پڑھی جاتی رہی ہو۔ حال ہی میں "قاضی عین القضاۃ ہمدانی کی تالیف "زبدۃ الحقائق" کا دکنی ترجمہ از میراں جی حسن خدا نما ضلع ہزارہ سے میرے پاس آیا ہے۔ یہ نسخہ اگرچہ ناقص الطرفین ہے لیکن انداز تحریر سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر کے آخری

عہد میں اس کی کتابت ہوئی ہے۔ اسی طرح سریانی زبان کی تالیفات مثلاً شیخ عبداللہ انصاری کی فقہ ہندی کا، محمد فضل پانی پتی کا بارہ ماسہ۔ اکرم رہتکی کا تیرہ ماسہ۔ شیخ محبوب عالم کی مختلف تالیفات۔ بسمل تھا نیسری اور شاہ عبدالحکیم مسمی کی مصنفات کے مخطوطے پر پڑھتے ہیں۔ جب محمد شاہ کے عہد میں دہلی کا دبستان بہ تقلید دکن قائم ہوتا ہے اہل پنجاب اس دبستان کی طرف بھی موالات کا ہاتھ بڑھاتے ہیں۔ چنانچہ آبرو، شاہ حاتم، فغاں، میر درد، میر تقی میر اور سودا کے دواوین کثرت کے ساتھ مطالعہ کیے جاتے ہیں۔ ان کی غزلیں بیاضوں میں نقل کی جاتی ہیں اور ان کی تقلید میں غزلیں لکھی جاتی ہیں۔ اور آج بھی ایسی بیاضیں سینکڑوں کی تعداد میں مل سکتی ہیں جن میں شعرائے اردو کا کلام نقل ہوا ہے۔ میر حسن دہلوی کی مثنوی سحر البیان تو نہایت مقبول رہی ہے۔ اس مثنوی کے ایسے متعدد نسخے میرے دیکھنے میں آئے ہیں جو پنجاب میں نقل ہوتے ہیں۔

دوسری وجہ اس عقیدہ کی تائید میں یہ ہے کہ جہاں اس صوبہ میں پنجابی زبان کو بچوں کے واسطے ذریعہ تعلیم قرار دیا گیا وہاں اردو زبان کو بھی اہل پنجاب نے یہی حیثیت دے دی۔ چنانچہ اس مقصد کے لیے بچوں کی تعلیم میں پنجابی اور اردو دونوں قسم کے نصاب شامل کر لیے گئے۔ مثلاً پنجابی کے نصابوں واحد باری اور رازق باری کے ساتھ شاید اردو کے نصاب خالق باری اور حمد باری بھی درس میں داخل تھے اور خالق باری پنجاب کے مکتبوں میں بکثرت پڑھائی گئی ہے۔ بلکہ پنجاب کے نصابی لٹریچر پر اس کا بعید اثر ہے۔ اس تالیف کی مقبولیت کا اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ حضرت وارث شاہ نے اپنے عشقیہ میرو، انجما تالیف ۱۱۸۰ھ میں رائج الوقت مکتبوں کی کتب نصاب کا جہاں ذکر کیا ہے اس فہرست میں خالق باری بھی شامل ہے۔

خالق باری کے بعد میر عبدالواسع ہانسوی کی تالیف حمد باری یا نصاب سہ زبانی جس کو بعض اوقات خان لبچان کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے بہت مقبول رہی ہے۔ آج بھی اس کے بیسیوں مخطوطے مل جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ پنجاب کے مشہور مجموعہ نصاب فارسی نامہ واحد باری اور ثنائے باری

کے ساتھ بیسیوں مرتبہ چھپ چکی ہے۔

پنجاب نے ان دو نصابوں پر جو ہندوستان کی پیداوار ہیں قناعت نہیں کی ہے۔ بلکہ خود بھی اردو کے ایسے نصاب تیار کیے ہیں۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق لاہوری کا نصاب "فرح الصبیان" ہے جو ۱۰۵۰ھ کے قریب بعہد شاہ جہان بادشاہ تیار ہوتا ہے[1]۔ "ذوق الصبیان"[2] ایک اور نصاب ہے جو ۱۲۰۰ھ میں لکھا جاتا ہے۔ الغرض یہ وجوہ ہیں جن کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ صوبہ پنجاب قدیم زمانہ سے اردو میں دلچسپی لے رہا ہے۔

جب اس صوبہ میں اردو نصاب تیار کیے جا رہے ہیں تو ظاہر ہے کہ یہاں اردو کے لیے کافی ضرورت محسوس کی جا رہی ہوگی۔ چنانچہ اس کی شہادت ہمیں قدیم تصنیفات کی شکل میں کافی سے زیادہ ملتی ہے۔ میری تلاش و تفتیش سے ـ اور ظاہر ہے کہ ایک پردیسی کی تلاش چنداں بار آور نہیں مانی جا سکتی ـ ایک درجن کے قریب ایسی مولفات کا سراغ ملا ہے جن کے مصنف پنجابی ہیں۔ اگر خود اہل پنجاب اس تلاش کو جاری رکھیں تو مجھے یقین ہے کہ اس قسم کی اور تالیفات کا پتہ چل سکتا ہے جو خاص کر پنجاب کی پیداوار ہیں۔ میں ذیل میں ان بعض تالیفات کا ذکر کرتا ہوں مگر یاد رہے کہ یہ مولفات پنجاب میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد کے سال ۱۸۴۶ء سے قبل کی یادگار ہیں۔

(۱) مثنوی گل زار فقر: از غلام محی الدین قطب عالم شیخ محمد یوسف ساکن میرپور۔ میرپور فی زمانا گذشتہ صدی کے سیاسی خلفشار کے باعث داخل کشمیر ہے لیکن منبعہ عہد میں داخل پنجاب تھا۔ مثنوی ھذا ۱۱۳۱ھ میں لکھی جاتی ہے۔ ہم مصنف کے حالات زندگی سے بالکل تاریکی میں ہیں۔ ان کے بیان سے

[1] تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو رسالہ کاروان سنہ ۱۹۳۴ء۔ صفحہ ۲۸۸ - ۲۸۹

[2] کاروان سنہ ۱۹۳۴ء صفحہ ۲۸۸ - ۲۸۹

اس قدر معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک صادق العقیدہ صوفی تھے۔ چنانچہ تصوف کے مضمون پر یہ مثنوی انھوں نے لکھی ہے۔ اس کی ابتدا ہے سے

سنو سادھو من کی بات ۔ جس سین پائی ذات صفات
کہے فقیر غلام محی الدین ۔ دین دار کون ہے بین
دین دار کون دین پیارا ۔ داری دین پر عالم سارا
دین دار کا اوچا پایا ۔ جو دان طبق میں اس کی چھایا
غلام محی الدین ایک فقیر ۔ جس کا حضرت آپ ہی پیر
قطب عالم تھا میرا باپ ۔ جس میں دیا اپنا آپ
حق کی راہ میں سب کچھ دیا ۔ سب کچھ دے کر حق کون لیا
شیخ اجل اور عارف کامل ۔ قطب دین مکمل اکمل
شیخ محمد یوسف نام ۔ ہر کامل میں ہے تمام دکتا
خاندان بڑا ہے گکھر ۔ اصل نجیب اور نیکو گوہر
سب سلطان دیوان اور خان ۔ متشرع ہو دین با ایمان
ان کے شہر میں رہی ہمارا ۔ تو لد مسکن (ریڈی) کمارا
میرپور شہر ہے بیچ پنجاب ۔ حق را کہے دایم آن کی (آب)
یہ نسخہ جب کہیا تمام ۔ گلزار فقیر کا کیا نام
تخمیناً یہ نیک کلام ۔ چار پہر میں ہی تمام
ایک تیس برس ایک یاراں سو ۔ ہجرت سین ہوئے تھے تو
پیغمبر اور آل کرام ۔ لاکھ درود اور لاکھ سلام

گلزار فقر اسی سال لکھی جاتی ہے جس سال دہلی میں بہ تتبع ولی دکنی کے غزل کی بنیاد پڑتی ہے۔ کتاب پر سرسری نگاہ ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پنجاب میں اپنی طرز کی پہلی چیز نہیں ہے بلکہ اس سے قبل بھی ایسی تالیفات وجود میں آ چکی ہیں۔

(۲) مثنوی رمز العشق از شاہ غلام قادر ابن شیخ محمد فاضل الدین بٹالوی۔ میں اس مثنوی کے متعلق "پنجاب میں اردو" میں کافی لکھ چکا ہوں[1]۔ یہاں اس بیان کو دہرانے کی ضرورت نہیں۔ اس قدر کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ رمز العشق چونکہ حضرت محمد فاضل بٹالوی کی زندگی میں لکھی جاتی ہے۔ اس لیے ہمیں اسے ۱۱۵۱ھ سے قبل کی تصنیف ماننا ہوگا جو ان کی وفات کا سال ہے۔ پنجاب میں بالخصوص صوفی حلقوں میں مثنوی رمز العشق ایک بلند پایہ تصنیف مانی جاتی ہے۔ اور مثنوی گلشن راز کی طرح جس کے ساتھ بلحاظ مضمون اس کو اشتراک بھی حاصل ہے نہایت اہمیت دی جاتی ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے۔ کہ اب تک اس کی چھ سات شرحیں عربی۔ فارسی اور اردو زبانوں میں لکھی جا چکی ہیں[2]۔

بٹالہ اب داخل گورداس پور ہے۔ لیکن قدیم زمانہ میں یہ خود ضلع تھا۔ اور پنجاب کے مردم خیز

---

[1] پنجاب میں اردو ص ۵۰

[2] ان شرحوں میں سے بعض حسب ذیل ہیں (۱) شرح بزبان عربی از حضرت محمد شاہ قادری بٹالوی (۲) بزبان فارسی از مصنف صدر (۳) اسرار العشق بزبان فارسی از سید حسن شاہ بٹالوی۔ اس کے علاوہ اس مصنف نے دو اور شرحیں لکھی ہیں جن کی تفصیل مجھے معلوم نہیں ہوئی (۴) شرح اردو از حافظ نور علی رہتکی جو (۲) کا ترجمہ ہے (۵) شرح اردو از خلیفہ محمد بخش (۶) اسرار العشق مسمٰی کنز العشق بزبان اردو از شمس الدین فاضلی بٹالوی۔ طبع امرتسر ۱۳۱۲ھ یہ شرح سید حسن شاہ کی تینوں شرحوں پر مبنی ہے (۱۲)

شہروں میں شمار ہوتا تھا۔ سبحان رائے مصنف خلاصۃ التواریخ اور میرزا نور العین واقف اس شہر کی طرف منسوب ہیں۔ بٹالہ میں اردو کی تحریک حضرت مصنف کے والد محمد فاضل شاہ کے زمانہ سے جاری ہے خود شیخ موصوف اور ان کے بعض معاونین جن میں شیخ محمد نور شاہ مراد اور نصیر الحق و محمد جان قابل ذکر ہیں حصہ لیتے ہیں اور بعض مناجاتیں اپنی اپنی یادگار چھوڑتے ہیں لیکن شاہ غلام قادر کا نام اردو کے حامیوں کی فہرست میں آب زر سے لکھے جانے کے قابل ہے۔ ان کی مثنوی نہ صرف ایک دیرپا اثر اور قدر و قیمت کی حامل ہے بلکہ اس کی تقلیدیں اور مثنویاں بھی وجود میں آئی ہیں۔

(۴) اردو کی تحریک جو درگاہ قادریہ سے اٹھی اگرچہ ہم اس کی تاریخ سے ناواقف ہیں مگر معلوم ہوتا ہے کہ نہایت مقبول ہوئی۔ رموز العشق کے بعد مجھے ایک اور مثنوی گنج شہیداں کا ذکر کرنا چاہیئے جو غلام غوث بٹالوی کی تصنیف ہے۔ غلام غوث بٹالوی کا ذکر پنجاب میں اردو میں آتا ہے جو بٹالہ میں جے سنگھ کے فرزند گوربخش سنگھ کی فوجداری میں ملازم تھا اور جس نے ۱۱۹۸ھ میں گوربخش سنگھ کا مرثیہ لکھا[له]

گنج شہیداں ایک ضخیم تصنیف ہے جس میں بقول مصنف تیرہ ہزار اور آٹھ سو ابیات ہیں۔ یہ کتاب ماہ ربیع الاول میں شروع ہوئی اور دوسری ذی قعدہ کو سات مہینے اور گیارہ دن میں ختم ہو گئی۔ بدقسمتی سے مصنف نے سال تصنیف نہیں دیا ہے۔ اس تالیف کا مضمون وہی ہے جو دہ مجلس کا ہے اور فارسی ماخذ پر مبنی ہے۔ چنانچہ مصنف کہتا ہے ؎

کتاب فارسی سے دیکھ مذکور   کیا ہندی میں اس قصہ کون مشہور

غوث غالباً شیعہ جماعت سے تعلق رکھتا ہے چنانچہ

حسینی مذہبم حیدر پرستم   غلام قنبرم ہر جا کہ ہستم

له پنجاب میں اردو ص ۷۸ - ۲۷۳

غلام غوث کون ان کی غلامی | ہوئی حاصل بزرگی سے مدامی

خاتمہ کے اشعار

یہ قصہ پر غم و پر سوز و پر ساز | کیا تھا ربیع الاول میں آغاز
بتاریخ دوم در ماہ ذی قعد | کیا آخر ختم یہ قصہ سعد
ہزار و سیزدہ اور ہشت صد ہے | یہ سب نسخہ کی بیتوں کا عدد ہے
کٹی میں نے جگر خواری شب و روز | پس از رنج و مشقت محنت و سوز
مہینے سات ہیں اور روز یاران | کیا جا تو تم اس قصہ کون یاران

گنج شہیداں میں فارسی اثر بہت نمایاں ہے۔ فارسی شعر اور مصرعے جگہ جگہ کثرت سے ملتے ہیں۔ ایک حیران کن امر یہ ہے کہ اس کتاب پر ایک مہر ہے جس پر سری صاحب سلطنت اور ۱۱۱۸ اور ۵۱ مرقوم ہے۔ جس سے ظاہر ہے کہ ۵۱ جلوس عالمگیری مراد ہے۔ لیکن میں اس مہر سے یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ کتاب عالمگیر کے عہد میں لکھی گئی تھی۔ میرا خیال ہے کہ مہر بعد میں کسی نے چسپاں کر دی ہے۔

(۴) بٹالہ کا ایک اور مصنف عاجز بٹالوی ہے۔ جو سیف الملوک و بدیع الجمال کے قصہ کو فارسی سے اردو میں نظم کرتا ہے۔ اس مثنوی کی زبان صاف نہیں ہے اور ہمیں اس کو عاجز کا شعر خام کہنا چاہیئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مصنف پنجاب سے باہر نہیں گیا ہے اور نہ اردو پر اسے پوری دست گاہ حاصل ہے۔ اس کے ہاں پنجابی اثر بھی بعض موقعوں پر دیکھا جاتا ہے۔ تاہم ہمیں عاجز کی اس کوشش کو بنظر تحسین دیکھنا چاہیئے۔ اگرچہ اس مثنوی کا سال تالیف معلوم نہیں۔ مگر بارھویں صدی ہجری کے نصف دوم میں اس کو جگہ دی جا سکتی ہے۔ مثنوی کی ابتدا ہے

کروں یاد میں حق کون شام و پگاہ | محمد نبی ہے ہمارا گواہ

سبب تالیف میں عاجز کا بیان ہے کہ میرے دوست مجھ سے مستدعی ہوئے کہ قصہ سیف الملوک ہو

فارسی زبان میں ہے۔ اس کو مہربانی کرکے ہندی زبان میں لکھ دوں۔ آج کل فارسی ہر شخص نہیں سمجھ سکتا بٹالہ میں تم ہی شعر و شاعری میں مشہور ہو اور ہمارے لیے خاقانی اور انوری ہو۔ تمہارے سوا کوئی اور شخص نظر نہیں آتا جو اس کام کو سرانجام دے سکے۔

حقیقت سنو میری منظور کر ۔۔۔ سناتا ہوں میں سب کو ان مذکور کر

میرے دوستدار اور مشفق شفیق ۔۔۔ مجوز ہوئے مجھ میں او ہر طریق

ہماری لگے کہنے کچھ عرض ہے ۔۔۔ قبول اس کا کرنا تمہیں فرض ہے

کہ یہ قصہ عشق سیف الملوک ۔۔۔ بنا ہندوی میں لکھو کر سلوک

اگر فارسی میں یہ مذکور ہے ۔۔۔ ہر اک کی سمجھ سے ولے دور ہے

اگر ہندوی میں کرو تم اسے ۔۔۔ جو سمجھن ہون ہر اک کی آوے بسے

تمہارے بغیر اب ان کو اور ہے ۔۔۔ بٹالہ میں تیرا تو اب دور ہے

کہ مانند خاقانی و انوری ۔۔۔ تو مشہور ہے در سخن پروری

توقع ہے ہم کو ان تری ذات پر ۔۔۔ جو قصہ کہینگا تو اس بات پر

نزمیں کہنا یاروں کا بھاری لگا ۔۔۔ جگر موں سخن ہو کٹاری لگا

لیا مان کہنا رفیقوں کا میں ۔۔۔ نہ کہہ موڑا اون سب شفیقوں کا میں

اسی وقت لے کر قلم کون بدست ۔۔۔ کیا عشق نامہ کا میں بندوبست

گر اس میں کوئی سہو ہو یا خطا ۔۔۔ اسے تم بناؤ کیو تم بذیل عطا

مرے عیب پر ہو جیو عیب پوش ۔۔۔ برا بولنے سیں رہو تم خموش

میرے پاس اس مثنوی کا جو نسخہ ہے وہ ۱۲۶۰ ہجری لاہور میں لکھا گیا تھا۔ جس سے ظاہر ہے کہ کمپنی کی آمد سے قبل اس مثنوی کو پنجاب میں مقبولیت حاصل تھی۔ عاجز کے بیان سے معلوم ہوتا ہے

کہ اردو زبان یہاں عام طور پر سمجھی جاتی ہے۔

اگر ہندوی میں کرو تم ادے جو سمجھ موں ہر اک کے آدے لیسے

گنجِ شہیداں اور عاجز کی مثنوی کی زبان اور وزن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایسے عہد کی یادگار ہیں جب پنجاب میں دبستان دہلی کے ساتھ تعلقات قائم ہوچکے ہیں۔ ان مثنویوں کا وزن خاصی ہے اور زبان میں بھی شہریت نمایاں ہے۔

(۵) اب میں اردو کے ایک اور حامی مولوی احسن اللہ احسن تخلص کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ مولانا کا آبائی پیشہ مہرکنی ہے۔ اس کے ساتھ کتابت اور معلمی کی خدمات بھی انہوں نے اضافہ کر لی ہیں۔ اس کے علاوہ کئی تصانیف کے مالک ہیں۔

۱۱۹۸ھ میں وہ مفتاح الافاہ ایک ضخیم لغت جو سترہ اٹھارہ ہزار اشعار پر شامل ہے ختم کرتے ہیں۔ اس لغت میں عربی۔ فارسی الفاظ کے علاوہ اردو الفاظ بھی بعض موقعوں پر دیئے گئے ہیں۔

۱۲۰۰ھ میں وہ ایک اردو نصاب تیار کرتے ہیں جس کا نام اللہ باری یا ذوق الصبیان ہے اس نصاب کی زبان نہایت شگفتہ اور رواں ہے۔

ملا صاحب اردو کے متعلق کہتے ہیں کہ بچے اس آسان زبان کو بڑے شوق کے ساتھ پڑھتے ہیں۔

یہ آسان اور ہندی بولی لڑکوں کو ایک کھیل ہے کھولی

خوشی خوشی پڑھتے ہیں اس کو چشم و سر او پر دھرتے ہیں اس کو

چونکہ اس نصاب کے متعلق میں رسالہ "کاروان" میں لکھ چکا ہوں اس لیے یہاں اس کی تکرار نہیں کرنا چاہتا اور اس سے اعراض کر کے ملا صاحب کی ایک اور تصنیف کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

(۶) ۱۲۱۳ھ میں ملا احسن اللہ عقائد و تصوف پر ایک تالیف بزبان اردو لکھتے ہیں۔ "بخشتا بیق" اس کا سال تصنیف ہے اور بخشش نامہ نام ہے۔

ہوا ہے ذکرِ بخشش میں یہ تکمیل د تمال   تو بخشایش اُس کا ہے تاریخ سال
ہے بخشش نامہ رکھا اس کا نام   کہ ہم عاصیوں کو ہے بخشش سے کام

بخشش نامہ کی زبان نہایت صاف اور سلیس ہے۔ ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ ملّا صاحب جو کبھی پنجاب سے باہر نہیں گئے اور اردو زبان انہوں نے لاہور میں بیٹھ کر سیکھی ہے اپنے اسلوبِ بیان سے ان کی کتاب آج بھی ہمارے لیے دلچسپی کے سامان رکھتی ہے۔ ملّا صاحب کہتے ہیں کہ اگرچہ مجھ کو ہندی زبان میں شعور نہیں ہے اور نہ میں کبھی ہندوستان گیا ہوں۔ میں نے ایک دوست کی فرمائش سے یہ کتاب لکھ دی ہے۔ فقہ اور نصیحت پر اور زبانوں میں کافی کتابیں ملتی ہیں لیکن اردو کے باغ میں یہ مثال نظر نہیں آتا۔ چنانچہ اس غرض سے یہ کتاب لکھی گئی ہے

نہ تھا گرچہ ہندی میں مجھ کو شعور   کہ لاہوری ہو کر ہوں ہند سے دور
نہ ہندوستاں میں میں پہنچا کبھو   نہ اُس بوستاں کی لئی میں نے بُو
پر اک دوست کا مان حکم و رضا   جو دیکھا سنا یار سے جوں تیوں کہا

ہندوستانی شعراء کی طرف ایما کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

جو پہنچا ہے اس باغ سے کوئی پھول   تو گئیں بلبلیں اپنی بولی کو بھول
کہاں بلبلوں کی ہزاراں صدا   کہاں قمریوں کی صدا خوش ادا
کہاں عندلیبانِ شیریں سخن   کہاں بذلہ گویان نمکین دہن
کہاں شاعران وہ صاحب شعور   ہر ایک بیت ان کا سراسر سرور
ہر اک بذلہ ان کا سراسر نکات   ہر اک بات ان کی جو قند نبات
بھلا اب کہاں یہ بے چارہ حقیر   سو اخیر حاضر نہ جانے فقیر
ہے ہر چند پہ گو یہ لاہوری غول   مثل دیکھیے پر فارسی جانے بھول۔

نہ کچھ شعر کا ہے شعور و شعار — سوا شعار اپنے سے ہے بلکہ عار

اور اپنے موضوع کے ذکر میں کہتے ہیں

جو دیکھا یہ گل ہے جہاں اور کہاں — عرب و عجم کیا وہاں کیا یہاں

نہ ترکی و کشمیری و فارسی — نہ عاری ہے اس رد سے کوئی آرسی

ہر خاک پہ پھول و پھل ہے لگا — یہاں تک جو پنجاب میں بھی اگا

یونہیں دل میں آیا کہ یہ کیا ہے بات — نہ اس گل کا داں بو کوئی پھول پات

جو یہ بات آئی مونے دل میں بس — تو ان باغوں کی کر کے ریس اور ہوس

بنایا میں یہ باغ لاہور میں — اوسی طرز میں اور اوسی طور میں

لگایا وے اس میں در و ہر محل — گل فقر اور فقر کا پھول و پھل

(۷) حضرت مراد شاہ لاہوری کئی تصانیف کے مالک ہیں۔ دیوان کے علاوہ کئی چھوٹی چھوٹی مثنویاں ان کی یادگار ہیں۔ ہندوستان میں متواتر چھ سال رہنے کی بنا پر ان کی زبان بالکل شستہ اور ہموار ہو گئی ہے۔ ۱۱۹۶ھ میں ایک منظوم خط یاران وطن کو لکھتے ہیں۔ جو نامہ مراد کے نام سے موسوم ہے۔ اس خط میں اردو کی عام مقبولیت کے سلسلہ میں کہتے ہیں۔

وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زباں ہے — کہ جس کا قائل اب سارا جہاں ہے

کلام اب تجھ سے میں ہندی زباں میں — کروں شہرت ہوتا سارے جہاں میں

کہ اب وسعت میں اس کی سب سخندان — سمندِ طبع کو کرتے ہیں جولان

لطافت یہ نکالی ہے اسی میں — کہ فرماتے نہیں کچھ فارسی میں

اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب ملک — یہاں سے تا با ایران بل عرب تک

خصوصاً شعر جب شاعر یہاں کے — نہیں کہتے بجز ہندی زباں کے

غرض ہندی کا بہ چرچا یہاں ہے	کہ شعر فرس مضمون زباں ہے

یہ شہرت ہے اب اس مضمونِ تر کی	نہ کوئی فارسی پوچھے نہ تر کی

(۸) ۱۲۱۴ھ میں شاہ مراد اپنے شاگرد حکیم علیم اللہ کی فرمائش پر قصہ چہار درویش کی نظم بندی میں مصروف تھے بلکہ کچھ حصہ نظم بھی کر لیا تھا کہ پیغام اجل آ پہنچا اور عین عالم شباب میں ۱۲۱۵ھ میں وفات کی۔

(۹) مثنوی سر مکنون بہ تقلید رمز العشق ۱۲۰۲ھ میں لکھی جاتی ہے۔ اس کا مصنف فقیر اللہ خانوادہ نوشاہیہ سے بیعت ہے۔ اور شاہ امانت کا مرید ہے۔ سر مکنون میں ایک ہزار سے زائد اشعار میں اور سرخی کی جگہ دوہرے لائے گئے ہیں۔ اس کا موضوع تصوف ہے۔ خاتمہ

فقیر اللہ کہیں بات	سر مکنون ہے شاہ کی ذات

سر مکنون کے سن کون جان	مینے عدد "چراغ" پہچان

شاہ ہمارا شاہ ہمارا	کل عالم کا سرجن ہارا

(۱۰) مثنوی گل ریز[1] از حافظ مرتضیٰ ولد محمد خاں شہاب الدین زئی خویشگی قصوری مصنف نے ضیاء نخشبی کی کتاب گل ریز کا ترجمہ اردو نظم میں کیا ہے۔ آغاز:-

ع	خدایا خدائی ہے لائق تجھے

خاتمہ:

یہ مثنوی ۱۲۰۷ھ میں ختم ہوئی ہے۔

(۱۱) ہمت شیریں و فرہاد کے قصہ کا ناظم ہے۔ جو ہندی بحر میں لکھا گیا ہے۔ نو دس شعروں کے

---

[1] یہ مثنوی میں نے بچشم خود نہیں دیکھی ہے اس کے لیے میری اطلاع کا ماخذ پروفیسر محمد شفیع کا ایک نوٹ ہے۔

بعد شید کے طور پر تمیز کے لیے ایک دوہرا لایا گیا ہے۔ اس کی زبان پنجابی، اردو اور برج ملی جلی ہے۔ رحمت پوری اپنا وطن بتاتا ہے جہاں جگدیو کا استھان ہے۔

(۱۲) مثنوی فتح الرمز: پنجاب کے مشہور صوفی حضرت شیخ نور محمد کی جو شاہ سلیمان تونسوی کے پیر ہیں تالیف ہے اور ۱۲۸۰ھ میں ختم ہوتی ہے اس کی زبان اردو اور پنجابی آمیز ہے۔

(۱۳) تحسین ایک شاعر ہے جو رنجیت سنگھ کے عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ علاوہ اور متفرق نظموں اور غزلوں کے وہ ایک نظم موسوم بہ "واردات" کا مالک ہے۔ جس میں کل ایک سو چھبیس رباعیات ہیں اور بطرز مربع لکھی گئی ہے۔ اس نظم کی ابتدا یہ ہے:-

ایک صاحبزادۂ دیوان کے تھے استاد ہم ۔۔۔ پر نہ دیکھا راحت العمروں میں کچھ امداد ہم
پہونچے جا خدمت میں حق تربیت کر یاد ہم ۔۔۔ لیک دیکھا کچھ نہ غیر از خاطر ناشاد ہم

واردات میں تحسین کے سفر میرپور کا بیان ہے۔ جو اس نے اپنے کسی شاگرد کی دعوت پر جو دیوان زادوں میں سے ہے اختیار کیا ہے۔ اور راہ کی مشقت، میزبان کی بے مروتی اور سواری کے گھوڑے کی مذمت پر شامل ہے یہ نظم ۱۲۳۶ھ میں لکھی جاتی ہے۔

(۱۴) رنجیت سنگھ اور کمپنی کے دور کا ایک میاں کوٹی شاعر ہے۔ جس کا تخلص "عشق پیچہ" یا "پیچہ" ہے۔ اس کا دیوان میرے پاس موجود ہے۔ جس میں غزلیات کے علاوہ ایک واسوخت چند مناقب، مخمس اور رباعیاں ہیں۔ "عشق پیچہ" مذہباً شیعہ ہے۔ اس کے زمانہ کا پتہ ان تاریخوں سے چلتا ہے، جو آخر دیوان میں درج ہیں مثلاً راجہ رحم اللہ رجری والا کی تاریخ وفات ۱۲۶۳ھ اور تاریخ تولد فرزند ظہر دلدار الف ۱۲۶۵ھ۔

ایک دو موقعوں پر شاعر نے اپنے استاد قربہ کا نام بھی لیا ہے۔ "عشق پیچہ" کے ہاں اگرچہ کوئی جدت اور بلند خیالی نظر نہیں آتی اور زبان کے عیب بھی پائے جاتے ہیں۔ تاہم وہ اس دبستان کا جو دہلی

دلکھنؤکے نام سے مشہور ہے ایک کامیاب مقلد ہے اور غالباً پنجاب میں اردو کا صاحب دیوان شاعر ہے جس سے ہم واقف ہیں۔ میں بخوف طوالت نمونہ کلام دینے سے احتراز کر کے صرف دو شعروں پر قناعت کرتا ہوں ؎

پیٹنی ہیں سے تیر انکھوں کی — مژگان بھی تو ایک کمپنی ہے

خط سمجھو نہ گورے منہ پہ اس کے — کالے لوگوں کی چھاؤنی ہے

یہ فہرست ۱۱۳۱ھ سے لے کر ۱۲۷۰ھ تک کے پنجابی مصنفین و تصنیفات پر روشنی ڈالتی ہے۔ اس میں صرف انہی لوگوں کو شامل کیا ہے جو صاحب تصنیف کہلائے جانے کے مستحق ہیں اور جن کی مصنفات میرے پاس موجود ہیں۔ اس فہرست میں ان لوگوں کو نہیں لیا گیا ہے جنہوں نے تفریحاً اردو میں گاہے گاہے سخن سرائی کی ہے اور جن کا کلام اس عہد کی بیاضوں میں ملتا ہے اگر ایسے لوگوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو فہرست نہایت دراز ہو جاتی۔ ان اردو گویوں میں ہم پنجاب کے بعض محترم اشخاص کا نام بھی دیکھتے ہیں۔ مثلاً غنیمت کنجاہی، دوست پسروری، حضرت وارث شاہ مصنف ہیر و رانجھا، شیخ موسیٰ جن کا کلام نہایت پرتاثیر ہے۔ فقیر نورالدین و فقیر عزیزالدین جو رنجیت سنگھ کے عہد میں مدار المہام تھے۔

ایسی بیاضیں کثرت سے ملتی ہیں جن میں ان اردو سرایوں کا کلام ملتا ہے۔ اگر تمام کا جائزہ لیا جائے تو ایک علیحدہ کتاب لکھنے کی ضرورت ہے۔

اس مضمون کے متعلق ہمارے پاس صرف دو ذریعۂ معلومات ہیں۔ پہلا "پنجاب میں اردو" جس میں ایک پورا باب اسی اطلاع کا حامل ہے۔ دوسرا ایک سیر حاصل مضمون جو قاضی فضل حق صاحب ایم اے پروفیسر گورنمنٹ لاہور نے فروری ۱۹۳۳ء کے اورینٹل کالج میگزین میں سپرد قلم کیا ہے لیکن یہ مضمون ابھی تک بہت تشنہ ہے اور اس سلسلے میں تحقیقات کی کافی گنجائش ہے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی ۱۸۴۶ء میں جو ۱۲۶۲ھ کے مطابق ہے پنجاب پر قابض ہو جاتی ہے۔

اس عہد میں اردو کو پنجاب میں سرکاری حیثیت مل جاتی ہے۔

لیکن یہاں ایک اور امر جو نہایت ضروری گذارش طلب ہے یہ ہے کہ موجودہ صوبائی تقسیم کی رو سے جس پر کمپنی کے زمانہ سے عملدرآمد ہے ہمیں پنجاب میں درحقیقت اردو کے دو دبستان ماننے پڑیں گے۔ ان میں ایک دبستان کا ذکر آچکا ہے۔ دوسرا دبستان ہریانہ سے تعلق رکھتا ہے۔ فی زمانا ہریانہ کا اطلاق ایک محدود خطۂ زمین پر ہوتا ہے۔ لیکن میں نے اپنی سہولت کی غرض سے ان مقامات کو بھی ہریانہ میں شامل کر لیا ہے جو قدیم زمانہ میں تقریباً سرکار دہلی میں داخل تھے۔

ہریانہ میں گیارھویں صدی ہجری سے دیسی زبان میں ہم ایک نئی تحریک دیکھتے ہیں جس کے آثار عالمگیر کے عہد سے ہمیں ملتے ہیں۔ میں اس تحریک کے متعلق کوئی تفصیلی اطلاع تو نہیں دینا چاہتا اس لیے کہ یہ کام دراصل جائزہ اردو کی دہلی شاخ سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن اس خیال سے کہ چونکہ سرکاری و دیگر لسانی رپورٹیں ہریانی میں عام طور پر کسی قسم کے لٹریچر کے وجود سے لاعلمی ظاہر کرتی ہیں۔ میں سطور ذیل کا اضافہ مناسب خیال کرتا ہوں۔

ہریانی زبان کو جٹو، بانگڑو وغیرہ ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس زبان کی سب سے قدیم تالیف جس سے ہم دوچار ہوتے ہیں۔ شیخ عبداللہ انصاری پانی پتی کی فقہ ہندی ہے جو ۱۰۷۴ھ میں بہ عہد عالمگیر لکھی جاتی ہے:-

فقہ ہندی کو مومنان آنو زبان پر یاد
سدا آوے دین کا مول نہ ہووے فساد
سن ہزار چوہتر بیچ رمضان تمام
اورنگ شاہ کے دور میں نسخہ ہوا نظام

یہ کتاب ہندوستان و پنجاب و گجرات میں کافی مقبول رہی ہے اور بمبئی میں رسالہ عبدو کے نام سے چھپ بھی چکی ہے۔

میر عبدالواسع ہانسوی اسی عہد میں اپنا نصاب سہ زبان جو حمد باری و جان پہچان کے ناموں سے بھی یاد کیا جاتا ہے تالیف کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہریانی زبان کی ایک لغت جو اردو کی قدیم لغت مانی جاسکتی ہے تصنیف کرتے ہیں۔ اس لغت کا نام "غرائب اللغات" ہے۔ خان آرزو اپنی اصلاحات کے ساتھ اسی لغت کی ایک جدید اشاعت تیار کرتے ہیں۔

اس زمانہ میں ہم محمد افضل کی بکٹ کہانی یا بارہ ماسہ سے دوچار ہوتے ہیں۔ افضل کو مختلف لوگوں نے مختلف نسبتوں سے یاد کیا ہے۔ کوئی اس کو جھنجھانوی، کوئی پانی پتی اور کوئی نارنولوی بیان کرتا ہے۔ افضل کا بارہ ماسہ پنجاب و ہندوستان میں نہایت مقبول و معروف ہوا۔ میر حسن اپنے تذکرہ میں اس کی قبولیت کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے بعد ہمیں میر جعفر زٹلی کا نام لینا چاہیئے جن کا کلیات اپنی گنگاجمنی اردو اور فارسی کے لیے مشہور ہے۔

اکرم رہتکی اپنا بیترہ ماسہ ۱۱۴۳ھ میں ختم کرتا ہے۔ مجذوب عالم ساکن جھنجھر متعدد تصنیفات کے مالک ہیں۔ ان میں سے محشر نامہ اور مسائل ہندی، ہندی وزن میں ہیں۔ نورنامہ اور دردنامہ فارسی وزن میں ہیں۔ ان کے علاوہ ایک دیوان دوہرجات ہندی بھی ان کی یادگار ہے۔

شیخ عبدالحکیم ۱۱۸۷ھ دہیز نامہ بی بی فاطمہ اور خواب نامہ پیغمبر کے مصنف ہیں بسمل تفسیری کئی منظوم مذہبی رسالے لکھتے ہیں۔ ان کے بعد ہریانہ دبستان میں سب سے زیادہ مشہور مصنف شیخ محمد رمضان مہمی ہیں۔ جن کی آخرگت اور بلبل باغ محمد نظم میں اور عقائد عظیم نثر میں ہیں۔ ان کے علاوہ کئی اور چھوٹے چھوٹے رسالے ان کے قلم سے نکلے ہیں۔ مثلاً رنگیلی اور اور "نصیحت نامہ" وغیرہ۔

شاہ غلام جیلانی رہتکی متوفی ۱۲۳۵ھ "چوپائیوں" کے مالک ہیں۔ فنی اعتبار سے یہ چوپائیاں ایک نہایت بلند پایہ شاعری کے حامل ہیں۔

نواب فیض محمد خاں والی جھجر ۱۸۱۲ء و ۱۸۳۵ء کی سرکار میں ایک شاعر شیخ غلام نبی نارنولی تھے جن کی تصنیفات سے ایک راگ مالا مشہور ہے۔ اسی زمانہ میں ایک اور بزرگ غلام حسین چشتی بھی بیان کیے جاتے ہیں۔ ایک راگ مالا ان کی طرف بھی منسوب ہے۔

اس مضمون پر مفصل اطلاع کے لیے اورینٹل کالج میگزین کے نمبر ۲۷ اور ۲۸ ملاحظہ کیجیے، جو نومبر ۱۹۳۱ء و فروری ۱۹۳۲ء کو شائع ہوئے ہیں۔

(سات رنگ۔ کراچی)

عجمی شعری روایت

اس سے پہلے کہ میں استاد ہاشم علی کے بارے میں کچھ کہوں بعض باتوں کا دہرانا ضروری دکھائی دیتا ہے۔ امیر خسرو کی وفات کا سال ۱۲۹۸/۹ ہے اور مقام وصال دہلی ہے۔ مادھو لال حسین کی تاریخیں ۱۵۳۹ تا ۱۵۹۳ء ہیں۔ نانک ۱۵۲۷ء میں بقید حیات تھے۔ شاہ شرف کی تاریخ پیدائش ۱۶۵۹ء ہے۔ سلطان باہو کی تاریخ ولادت ۱۶۲۹ء اور تاریخ وفات ۱۶۹۱ء ہے۔ میرا بائی ان مختلف بزرگوں کی ہم عصر ہے۔ ہاشم علی کے بارے میں ایڈنبرا یونیورسٹی کی فہرست مسودات (عربی اور فارسی) کا ایڈیٹر لکھتا ہے۔ کہ ہاشم علی کا زمانہ ولی (۱۷۴۳ء) اور حاتم (۱۷۹۲ء) سے پہلے کا زمانہ ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ مرثیہ نگار عہد جہانگیر میں مشہور تھا۔ برہان پور کا رہنے والا تھا اور سن ۱۶۴۷ء میں بقید حیات تھا۔ اس کے متعلق وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ وہ سن ۱۶۲۱ء میں نزدیک و دور مرثیہ نگار اور شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول تھا۔

برہان پور صوبجات متوسط (ہند) کی تحصیل کا صدر مقام ہے اور اچھا خاصا قصبہ ہے جسے خاندیش کے فاروقی حکمران ناصر خاں نے ۱۴۰۰ء میں بسایا تھا۔ اور دولت آباد کے شیخ برہان الدین رحمۃ اللہ علیہ کے نام سے منسوب کیا تھا۔ ۱۶۰۰ء میں اکبر نے اسے مغلیہ حکومت میں شامل کر لیا تھا۔ آئین اکبری کا مصنف مغلوں کے زمانے میں اسے شہر باغات کے نام سے

پکارتا ہے۔ ۱۶۳۵ء تک دکن کے صوبیدار برہان پور میں قیام کرتے تھے۔ جب فرانسیسی سیاح ٹاوِرنیر نے اسے ۱۶۷۵ء میں دیکھا تو یہ شہر اجڑ چکا تھا اور اس کی مسجدیں اور عمارات بے آباد تھیں۔ اس سلسلے میں یہ امر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ انگریزی سفیر سر طامس رَو نے شہزادہ پرویز سے اسی شہر میں ملاقات کی تھی۔ جہاں تک طبعی حالات کا تعلق ہے برہان پور کوہستانِ ست پڑا کے دوسری طرف دکن کی جانب غالباً جنوب کے سارے شہروں سے بڑا شہر تھا۔

جس زمانے کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ہے وہ عجمی تہذیب کا زمانہ تھا۔ فکری تصوّرات جس علاقے میں نشوونما پاتے تھے اس کی سرحدیں ایشیائی ترکستان سے مغربِ اقصیٰ اور اسپینی مقبوضات تک پھیلی ہوئی تھیں۔ قرطبہ، اشبیلیہ، قیروان، قاہرہ، دمشق، بغداد اور شیراز میں جس نوع کی تہذیبی شخصیت رونما ہوتی تھی اس کے تاثرات ملتان، لاہور دہلی احمد آباد، برہان پور، گولکنڈہ، بیجاپور اور اورنگ آباد پہنچتے تھے۔ عجمی تہذیب اور اس سے پیدا کئے ہوئے فکری تصوّرات کی ایک خاص افتادِ طبع تھی یعنی یہ تہذیب انسانوں کو کائنات کے تسلسل میں جانچنے اور پہچاننے کی عادی تھی اور زمینی قیام کو یومِ آخرت کے ساتھ متسلک کرتی تھی۔ چونکہ اس تہذیبی دُنیا کی نگاہ میں یومِ آخرت ایک صداقت تھا، اس لئے زمین پر رہنے کے تمام دن اسی صداقت سے مرتب ہوتے تھے۔ اور غور و فکر کی ساری صلاحیتیں زمین کو یوم الحساب کی سرحدوں سے پہچاننے کی خواہشمند رہتی تھیں۔ اور چونکہ جسم زمینی قیام کی علامت تھا۔ اس لئے زمین اور زمینی قیام کے ساتھ جسم کی نفی بھی کی جاتی تھی اور زندگی کو سفرنامہ اور موت کو آنے والی دُنیا کا ذریعہ کہا جاتا تھا۔ یومِ آخرت کو اپنے حق میں محفوظ کرنے کے لئے عجمی تہذیب کا نقطۂ نظر زندگی کے دنوں کو نیک اعمال

اور اچھے خیالات کے ساتھ گذارنے کا مشورہ دیتا تھا۔ لوگ کہتے تھے ہم عارضی شے ہیں۔ فکری تصورات اس احساس کو پختہ کرتے تھے۔ مذہب اور علم تفسیر زمینی قیام پر آنے والے دنوں کی سزایابی کے علم کو نمایاں کرتے تھے اور عجمی تہذیب اپنی مذہبی روایات کے عظیم تر انسانوں کے وسیلے سے شفاعت اور بخشش کا وعدہ دیتی تھی۔ چونکہ خدا بخشنہار ہے اس لئے ہم زمین کے دنوں کو نیک اعمال سے ترتیب دیں لیکن انسان چونکہ خطا کار ہے اس لئے کسی عظیم شخص کا رابطہ اور وسیلہ بھی ضروری ہے لہٰذا وہ لوگ مختلف بڑی بڑی شخصیتوں کا ذکر کرنا فرض سمجھتے تھے۔ اور کہتے تھے کہ مثال کے بغیر انسانی رہنمائی ادھوری رہتی ہے۔ ان حالات میں وہ بیضاوی کی تفسیر سے لے کر "تذکرۃ الاولیا" تک جتنی بھی کتابیں مل سکتی تھیں ان سے مستفید ہوتے تھے۔ اور مدرسوں اور مکتبوں کے ذریعے ان کی اشاعت کرتے تھے۔ سیرت ابن ہشام اور واقعاتِ کربلا کی باتیں بھی اس نشر و اشاعت میں شامل تھیں۔

میں نے ان ساری باتوں کا ذکر اس لیے کیا ہے کیونکہ انہی جزئیات سے اس زمانے کا لب و لہجہ اور زندگی کے بارے میں اُن لوگوں کا رویہ پیدا ہوتا تھا۔ وہ لوگ انہی مسائل کو قیمتی سمجھتے تھے اور انہی سوالات کو سلجھانے اور سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ یہ تہذیبی دُنیا اس اعتبار سے اخلاقی اور الٰہیاتی دنیا تھی جس کے ارد گرد اس زمانے کا دقیق گر خوبصورت علم الکلام پھیلا رہتا تھا۔ اس موقع پر اگر ہم آج کی زبان استعمال کریں تو معلوم ہوگا کہ اس زمانے کے سامعین غیر سیکولر سامعین تھے۔ ان سامعین کو شاہی درباروں سے مخصوص کرنا غلطی ہوگا کیونکہ شاہی دیوان خانوں میں سامعین کی تشکیل مصنوعی تھی قدرتی نہ تھی۔ یہ کہنا کہ شاہی سرپرستی شاعروں، خطیبوں، داعظوں اور

ذاکروں کے خیالات کا رُخ بدل دیتی تھی۔ اس ضمن میں درست دکھائی نہیں دیتا۔ شاہی
سرپرستی نے قصائد پیدا کیے تھے۔ لیکن جو عظیم تر شاعری عجمی تہذیبی سرمائے کی عظمت ہے۔
اُسے عجمی تہذیب کے غیر سیکولر سامعین نے پیدا کیا تھا۔ شاعر کے لیے ایک ایسی دنیا میں
سیکولر ہونا نفسیاتی طور پر دشوار تھا۔ کیونکہ اس فکری فضا میں اور تو سارے الفاظ موجود
تھے لیکن جس لفظ کا معنی سیکولر ممکن تھا وہ ناپید تھا۔ اگر کوئی شخص ایسا قدم اٹھاتا بھی
تھا تو اس کی کوشش رائیگاں جاتی تھی۔ شاید اسی لیے جہاں امیر خسروؒ نے فارسی روایت
کی سنجیدگی کو چھوڑ کر اُردو میں نظم آرائی کی ہے گھٹیا قسم کی باتیں کی ہیں جنہیں پڑھ کر امیر
خسروؒ کے بارے میں شبہات پیدا ہونے لگتے ہیں۔

تذکرہ نگاروں اور دوسرے مضمون نگاروں کا خیال ہے کہ اس ملک میں آغازِ اسلام
کے زمانے میں صوفی بزرگوں نے دوہوں اور ابیات کے ذریعے لوگوں کو زہد و تقویٰ، علم و معرفت
اسرار و رموز اور شائستگیِ زیست کی باتیں سمجھائی ہیں۔ اس ضمن میں فرید گنج شکرؒ، سید ہاشم
بیجاپوری اور دوسرے بزرگوں کا نام لیا جاتا ہے۔ یہ کہنا کہ وہ شاعری کو ثانوی حیثیت
دیتے ہوئے محض اخلاقی اور الہیاتی مواد کے حامی تھے غلط نظر آتا ہے، کیونکہ ان کا ایک طرف
شاعر ہونا اور دوسری طرف صوفیانہ تجربے کا حامل ہونا کسی قسم کا تضاد پیدا نہیں کرتا۔ یہ
بزرگ اصل میں صاحبِ تجربہ تھے اور شاعر تھے۔ ان کے لیے شاعر کا مقام تجویز کرنا باعثِ
توہین نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کا لفظ اپنے عربی ماخذ میں جس رتبے اور منزلت کا حق دار
ہے وہ منزلت درباری شاعروں کو نصیب نہ تھی۔ اب اگر کہا جائے کہ یہ بزرگ صوفی تھے
اور ان کی شاعری صوفیانہ شاعری تھی تو یہ استدلال، استدلالِ محض ہوگا، کیونکہ شاعری
صرف شاعری ہوتی ہے اور اس پر کسی خارجی اور بیرونی صفت کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔

علاوہ بریں اگر وہ بزرگ صوفی تھے اور درویش تھے تو یہ دونوں خصائص شخصی ہیں اور ان کا تعلق انسانی کردار کی داخلی افتادِ طبع سے ہے۔ اس اعتبار سے یہ خصائص صرف ایک خاص قسم کے تجربے کو پہچاننے میں مدد دیتے ہیں۔ اس موقع پر اگر یہ کہا جائے کہ وہ زمانہ صوفیانہ طرز کے تجربات کا زمانہ تھا تو کچھ غلط نہ ہوگا۔ اسے زمانے کی تہذیبی اور فکری آب و ہوا صوفیانہ تصورات سے رونما ہوتی تھی۔ لوگ اور یہ بزرگ، دونوں اس آب و ہوا کا حصہ تھے، اس لیے دونوں ایک دوسرے کو پہچانتے تھے اور یہی وجہ ان عظیم شخصیتوں کی شہرت کا باعث بھی ہے!

میں نے جس صورتِ حال کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یہ ہے کہ جب ہم شعری تنقید کو تاریخی سیاق و سباق میں استعمال کرتے ہیں تو ہم ابتدائی دور کے شاعروں کو یہ کہہ کر نظر انداز کر دیتے ہیں کہ وہ مذہبی شاعر تھے یا یہ کہ وہ صوفیانہ شاعری کرتے تھے جب یہ پوچھا جاتا ہے کہ مذہبی اور صوفیانہ شاعری کی رعایت کیا ہے؟ تو کہا جاتا ہے کہ ان تمام شاعروں کی دلچسپیاں شاعری کی طرف کم اور مذہبی اور صوفیانہ مسائل کی طرف زیادہ تھیں ——— لیکن جب یہ کہا جائے کہ شاعری سے ان کی کیا مراد ہے تو کسی معقول جواب کی امید ذرا کم ہی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہمارا شعری شعور اصل میں اخلاقی اور الٰہیاتی سرچشموں سے برآمد ہوا ہے، اور کم از کم آٹھ سو برس سے ہماری قومی شاعری جن اکائیوں کو استعمال میں لاتی رہی ہے وہ انسان کی کائنات میں حیثیت کے مسائل تھے جن کی اکائیاں صوفیانہ تجربہ اور مذہبی صداقتیں تھیں۔ اسی سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ہماری روایت غزل کی روایت ہے۔ یہ اصرار کچھ عجیب سا دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ اگر ہماری کوئی بھی شعری روایت ہے تو وہ درباری غزل گوئی ہرگز

نہیں ہے بلکہ اخلاقی اور الہیاتی قدروں سے پیدا ہوتی ہوئی شاعری ہے جسے ہم کبھی
مذہبی اور کبھی صوفیائی شاعری کہتے ہوئے شعر و نظم کی تاریخ میں نمائندگی نہیں دیتے۔ درباری
غزل مصنوعی اور بے جان ہے۔ مگر یہ شاعری داخلی تجربے، تلاشِ راہ اور کربِ زیست کی
شاعری ہے۔ اور یہ ہمارے لیے فخر کی بات ہے کہ ہماری شعری بنیادیں جسم اور غیر جسم
کی سچائیوں پر منحصر ہیں جنھیں ہم نے لفظ اور مصرعے کی کہانی سمجھ کر فراموش کر رکھا تھا۔

(۱۰)

عجمی تہذیب کے زیرِ اہتمام جس طرز کی شاعری پیدا ہوئی تھی وہ تلاشِ راہ کی شاعری
تھی۔ اس تلاشِ راہ کی دو شکلیں تھیں۔ ایک یہ کہ شاعر خود راہ کی تلاش میں ذہنی قیام کرکے
حدودِ اربعے میں نکل پڑتا تھا اور راہ کی تلاش کرتا تھا۔ اس جستجو میں وہ جن مصیبتوں
سے دوچار ہوتا تھا انھیں مرقوم کرتا چلا جاتا تھا۔ اس کی اندرونی کیفیت کا نقشہ تلاشِ
راہ کی مناسبت یا غیر مناسبت سے بدلتا، بنتا اور بگڑتا رہتا تھا۔ کربِ زیست تلاشِ راہ
کی تلخیوں سے پیدا ہوتا تھا اور شاعر کو ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے تلاشِ راہ اس کی زندگی کا
اصل مقصد ہے۔ اور اگر وہ اس مقصد کو ترک کر دے تو وہ زندگی سے محروم ہو جائے گا۔
دوسرے لفظوں میں کربِ زیست تلاشِ راہ کے اختیاری چناؤ سے پیدا ہوتا تھا۔ اور راہ
کے انکشاف کی آرزو کرتا تھا۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی راہ تھی جس کی تلاش میں
شاعر یوں سرگرداں رہتا تھا۔ وہ راہ ہمیشہ غیر معلوم رہتی تھی اور زندگی کی ساری سرحدیں
بیتے اور کسی امرِ نامعلوم کی صورت اختیار کر لیتی تھیں۔ پرانی زبان میں یہ ساری حقیقت
صحرانوردی کی حقیقت بن جاتی تھی اور شاعر ویرانوں، لق و دق صحراؤں اور دشت و کہسار
میں بھٹکنے لگتا تھا۔ لیکن میں نے ابھی ابھی کہا ہے کہ ہماری قومی شاعری اخلاقی اور الہیاتی قدروں

سے پیدا ہوئی ہوئی شاعری ہے تو پوچھا جا سکتا ہے کہ کیا یہ شاعری سرگردانیوں اور دشت نوردیوں کی اجازت دیتی تھی؟ اہم بات یہ ہے کہ قرآنی تعلیم شاعروں کی مذمت کرتے ہوئے کہتی تھی کہ وہ (شاعر) وادیوں اور صحراؤں میں بے ارادہ بھٹکتے ہیں اور راہ نہیں پاتے۔ ان حالات میں عجمی تہذیب کے لیے اس دقت کا سلجھانا بہت ضروری تھا۔ لہذا عجمی تہذیب نے شاعری کی تکلیفِ راہ کو مرقوم کر لینے کے بعد انکشافِ راہ کو جن صداقتوں کے ساتھ منسوب کیا وہ مذہبِ اسلام کی صداقتیں تھیں۔ ابنِ عربی کا شعری فلسفہ "المجاز قنطرۃ الحقیقت" اجمالی طور پر شاعروں کی رہنمائی کا فلسفہ تھا جس کے ذریعے شاعر راہ کو مسافتِ حقیقت و مجاز میں بدل دیتا تھا اور "من و تو" کے استعمال سے جو اُسے فلسفۂ عشق سے ملتے تھے شاعر راہ کو اصطلاح کی قید سے نکال کر انسانی جذبات کے دائرے میں شامل کر لیتا تھا اور ساری کہانی "دلِ انسان" اور مسافت کے کسی گوشے میں رہنے والے محبوب کی کہانی بن جاتی تھی۔ اس طرح جس وقت انکشافِ راہ، نشانِ منزل اور وصلِ محبوب کی اکائیاں باہم ایک دوسرے سے مل جاتی تھیں اس وقت شاعر اپنے بہترین شعری کشف سے روشناس بھی ہوتا تھا۔ اس ساری سرگذشت میں وہ ایک طرف ذاتی سیریابی حاصل کرتا تھا تو دوسری طرف مذہبِ اسلام کی صداقتوں کا اعلان بھی کرتا تھا۔

تلاشِ راہ کی دوسری شکل میں شاعر اپنے زخموں سے اپنے قلبی اور ذہنی سوانح عمری لکھنے کی بجائے کسی واقعے کو قلم بند کرتا تھا۔ ایسا واقعہ جو تلاشِ راہ کی ذمہ داریوں کو نبھانے کا اہل ہوتا تھا۔ عجمی تہذیب نے قصوں، داستانوں اور جنگ ناموں کے ذریعے واقعاتی امور کو اپنے حصولِ مقصد کے لیے ایک نئی صورت دی تھی۔ زیرِ نظر مضمون کے لیے ان مختلف اصناف کا جائزہ ضروری نہیں ہے اس لیے میں صرف یہی کہوں گا کہ شاعر واقعات کا

انتخاب کرتے وقت یہ دیکھ لیتا تھا کہ وہ جس واقعے کو نظم کرنا چاہتا ہے اس میں عجمی تہذیب کی ذمہ داریوں کو نبھانے کی کہاں تک قدرت ہے۔ جب وہ ان مسائل سے مطمئن ہو جاتا تھا تو اس وقت اپنے آپ کو واقعات کی تفصیل سے علیحدہ کر کے واقعات کو ایک سوچی سمجھی تجویز کے مطابق بیان کرتا تھا۔ ایسی تجویز اور مقصدیت کی ہماری قومی شاعری میں ایک تاباں مثال شاہ وارث کی مسلسل واقعاتی نظم "ہیر" اور دوسری مثال میر حسن کی لکھی ہوئی مثنوی سحر البیان ہے۔ ان دونوں مثالوں میں شاعر کرداروں، ان کی گفتار اور کارکردگی کے ذریعے اُن مقاصد کی تعمیل کرتا ہے جیسے عجمی تہذیب نے اس کے سپرد کیا تھا۔ خواہ ہیر رانجھا اور اُس کا محبوب جسم قرار پاتا تھا یا شہزادہ بدر منیر اور شہزادی نجم النساء جنوں اور بھوتوں کی دنیا میں گذر کرتے تھے۔ یا پریوں کے وطن سے گذرتے تھے، ایک بات ضرور واضح ہوتی تھی اور وہ یہ تھی کہ ان مختلف کرداروں اور ان کرداروں کی تکلیفوں، خواہشوں، مشکلات اور صعوبتوں کے ذریعے شاعر بعض بنیادی صداقتوں کا اقرار کرتا تھا۔ اور چونکہ یہ اقرار نظم کے وسیلے سے رونما ہوتا تھا اس لیے ان بنیادی صداقتوں کا اقرار ایک طرح ان ہی صداقتوں کا اعلان بھی بنتا تھا۔ یہ صداقتیں اس لحاظ سے عجمی تہذیب کی اخلاقی اور فلسفیانہ بنیادوں کو الہیاتی نسبتوں کے ساتھ مضبوط کرتی تھیں۔ اور پڑھنے یا نظم کے سننے والے شخص کی رسائی میں ایسے تصورات کو مہیا کرتی تھیں جن کی امداد سے ہوش مند طالب علم "تلاش راہ" کی شناخت کرتے ہوئے اس اصل راہ کو پہچان لیتا تھا جو ایسی واقعاتی نظموں کا شاعر اپنے اقرار اور اعلان کے ذریعے اُسے دکھاتا تھا۔ اور جس راہ کو عجمی تہذیب، اصل راہ کے نام سے پکارتی تھی وہ نیکی اور بدی کے درمیان سلامتی کی راہ ہوتی تھی۔ اور روح و جسم کی ملاقات اور افتراق سے زندگی کا سفرنامہ کہلاتی تھی اور سلامتی کی راہ

اور زندگی کا سفر نامہ دونوں کے آس پاس لفظِ اسلام لکھا ہوتا تھا:

(۳)

جس وقت ہم سن ۱۶۲۱ء کا جائزہ لیتے ہیں جو استاد ہاشم علی کا زمانہ ہے۔ اس وقت ہمیں شعری عجمی روایت کے وہ سب دھارے اور اثرات دکھائی دیتے ہیں جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے۔ دکن میں خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (وفات ۱۴۲۵ء) کے ذریعے ابن عربی (۱۱۶۵-۱۲۴۰) کی فصوص الحکمۃ کی شرح موجود تھی۔ شمال مغربی ہندوستان میں علی ہجویری کی کتاب کشف المحجوب کے اثرات دستیاب تھے۔ اور عراقی (وفات ۱۲۸۹ء) کی لمعات بھی نگری نگری آب و ہوا کا حصہ بن چکی تھی۔ ایران کی کلاسیکی شاعری بھی ایک جامع اثر کا درجہ رکھتی تھی۔ شمال مغربی ہندوستان میں فرید گنج شکر، نانک، مادھو لال حسین، اور سلطان باہو کی شعری نگارشات موجود تھیں۔ اور میرا بائی ہندی زبان میں مجاز و حقیقت کے فلسفیانہ نقشے پر جذبات کی باتیں کہنے میں مصروف تھی۔ خوشحال خان خٹک کے پشتو گیت بھی غالباً اسی زمانے کی تخلیق تھے۔ اور کشمیر کی للہ عارفہ اپنے دل کی واردات کو اس وقت تک کہہ بھی چکی تھی جس قسم کی شعری روایت ان مختلف بزرگوں کے ذریعے مرتب ہوتی تھی وہ مجاز و حقیقت واردات دل اور مذہبِ عشق کی روایت تھی۔ اس روایت کی تہذیبی منزلت کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ مثنویوں اور داستانوں میں اس وقت تک امیر خسرو کے قصہ چہار درویش اور لیلیٰ مجنوں (۱۳۰۲ء) موجود تھے۔ علاوہ بریں جامی کی سلامان و ابسال، یوسف زلیخا اور خرد نامۂ اسکندری بھی مشہور تھیں۔ شاہنامہ، [illegible] منطق الطیر، محمود و ایاز، ہزار افسانہ، انوارِ سہیلی (حسین واعظ کاشفی م ۱۵۰۵ء) اس قسم کے ادبی منظر نامے کا حصہ بن چکے تھے۔ اور جامی کی نعتوں سے زیادہ دل آویز نعتیں [illegible] موجود تھیں۔ حافظ

(وفات ۱۳۸۹) کی غزل عجمی شعری روایت میں ایک نئی اور حساس طبیعت کی موجودگی
کا دعویٰ کرتی تھی۔ غرضیکہ جہاں تک "تلاش راہ" کی دونوں شکلوں کا تعلق ہے اور جن کا ذکر
اوپر کیا گیا ہے عجمی شعری روایت ۱۶۲۱ء تک ایک مخصوص طرز کی شاعری کے لیے ساری
ضرورتیں مہیا کر چکی تھی۔ اور اسے فرداً فرداً اس ملک میں اچھے اور ذہین شاعر بھی دستیاب
ہوتے رہے تھے جن کے نام آج ہماری قومی شاعری کا اثاثہ بن چکے ہیں۔ مگر جس بات کے
لیے آج ہم استاد ہاشم علی کا تذکرہ کر رہے ہیں وہ اس وقت رونما نہیں ہوئی تھی۔ میرا
مطلب مرثیے کی روایت سے ہے:

(۲)

ظہورِ اسلام سے پہلے مولانا شبلی کے مطابق عربوں کی شاعری ان جذبات کی شاعری
تھی جنھیں ہم آج مرثیے کی شکل میں پہچانتے ہیں لیکن یہ صورتِ حال کسی طرح بھی مقامی صورت
حال نہ تھی کیونکہ رومی اور یونانی تہذیبی دائروں میں بھی مرثیہ گوئی ایک امتیازی مقام
رکھتی تھی۔ عیسائیوں کی مذہبی کتابوں کا لہجہ مرثیے کا لہجہ تھا اور پرانے عہد نامہ کی کتاب
"یرمیاہ" میں یرمیاہ نبی کا نوحہ اسرائیلیوں کی مٹتی ہوئی تہذیبی عظمت کا مرثیہ تھا۔ جہاں
تک جرمن قوموں کا تعلق ہے ان کی نظموں کے جتنے ٹکڑے ہمیں ابھی تک مل سکے ہیں ان
کا رنگ بھی مرثیے کا رنگ ہے۔ گو اس بات کا میرے مضمون سے سر دست تعلق نہیں
ہے تاہم میں یہ ضرور کہوں گا کہ مرثیے کا لہجہ الہامی مذاہب کے آشکار ہونے سے پہلے
کا لہجہ ہے۔ یونانی، رومی اور جرمن قومیں مرثیہ گوئی میں بہترین نتیجے پیدا کر سکی تھیں جب
تک کہ وہ عیسائی نہ ہوئی تھیں۔ اسرائیلی اپنے مذہب کے الہامی ہونے کے باوجود مرثیہ گوئی
اور ماتم کا اظہار کرتے تھے۔ شاید اس لیے کہ ظہورِ عیسائیت کے دن قریب تھے اور ابنِ آدم

کی آمد کے دن گنتے گنتے عمریں گذر چکی تھیں یہی اہل عرب کا بھی حال تھا۔ ان کی مرثیہ گوئی دو اجزا سے پیدا ہوتی تھی، ایک تو اُن کے شجاعانہ ماحول سے، دوسرے احساسِ غم کی شدت سے جو موت اور مرورِ ایام کی عالمگیری سے رونما ہوتی تھی۔ مرثیے میں جس شخص کی موت کا ذکر کیا جاتا تھا اس شخص کے متعلق کہا جاتا تھا کہ وہ شخص خوبیوں میں یکتا نیکیوں میں بے مثال اور بہادری میں بے نظیر تھا لیکن موت سب خوبیوں نیکیوں اور بہادری پر حاوی اور ناقابلِ تسخیر ہے۔ موت ظالم ہے، رود بارِ ایام کا ظلم سخت ہے اور زندگی مجبوریوں کی قید ہے۔ اور وہ نیک نام شخص رخصت ہو چکا ہے۔ صرف یادداشتیں رہ جاتی ہیں اور وہ بھی اس شخص کے قیام اور جدائی کا دکھ سونپتی ہیں۔ یہاں تک مرثیہ شجاعانہ ماحول اور احساسِ غم سے مرتب ہوتا تھا۔ میں نے شجاعانہ ماحول کا خاص طور پر اس لیے ذکر کیا ہے کہ زیادہ تر مرثیے ظہورِ اسلام سے پہلے اُن افراد پر لکھے گئے تھے جو قبائلی جنگوں میں کام آتے تھے۔ اور اپنے قبیلوں کے لیے غیرت، حمیت اور ناموس کے درجے مقرر کر جاتے تھے۔ قبیلہ اُن کی موت کے باعث ان کی عظمتوں کا اعلان کرتا تھا۔ یہاں تک کہہ چکنے کے بعد شاعر فانی زندگی کے غم کو، اور اس احساس کو کہ زندگی پر موت حاوی ہے اپنے ارد گرد کی دنیا پر پھیلاتا تھا۔ اور مرثیے کا ذاتی تجربے صحراؤں، ریگستانوں، نخلستانوں اور منزلوں پھر چاند ستاروں، رات، اور دن اور درختوں کی امداد سے نظم کی وہ تفصیل پیدا کرتا تھا جسے تشبیہ، استعارہ اور اسی قسم کی دوسری نقش کاری کہا جاتا ہے۔ تنہائی، ویرانہ، تاریکی، روشنی ختم کرنے والی رات اور ماتم کرتا ہوا شاعر باقی رہ جاتے تھے اور مرثیہ ختم ہو جاتا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ظہورِ اسلام سے پہلے کی شاعری ایک طرح مرثیے ہی کی شاعری ہے۔ اس زمانے کی ساری

نظمیں کالے رنگوں اور زندگی کے دُکھ سے تعمیر ہوئی ہیں یہاں تک کہ امرؤالقیس (وفات ۵۲۰ ء) کا قصیدہ جو سبعہ معلقہ میں شامل ہے وہ بھی اپنی طبیعت اور تاثیر کے اعتبار سے مرثیہ ہے۔ مرثیے کی ایسی شکل کو وضاحت کی خاطر اگر کہا جائے کہ یہ مرثیے کی اصل شکل ہے تو غلط نہ ہوگا۔ لہذا میں احتیاط کے طور پر ایسے مرثیے کو شخصی مرثیہ کہوں گا۔

ظہورِ اسلام سے پہلے پیدائش اور موت کے حدود کے دونوں طرف اندھیرا اور لاعلمی تھی اور زندگی کا علاقہ جو ان دو انتہائی نقطوں کے مابین تھا وہ شجاعت، حمیت، غیرت، ناموس اور رزم آرائی کی مسلسل کہانی تھا۔ انسان انہی الفاظ کے سہارے جیتا اور انہی الفاظ کے سہارے مرتا تھا۔ ساری کشمکش کا نتیجہ قبائلی سربلندی ہوا کرتی تھی اور اخلاقی ذمہ داری علاقائی پابندیوں پر قائم ہوتی تھی۔ شاعر مرثیے کے ذریعے زمینی قدروں کو مضبوط کرتا تھا اور کہتا تھا کہ اگر جینا ہے تو شجاعت کا جینا بہتر ہے، یہ کہ شجاعت صرف قبیلے کی سربلندی سے پیدا ہوتی ہے، مرثیے کی افادیت شجاعت کی تبلیغ سے ظاہر ہوتی تھی اور مفہوم یہ ہوتا تھا کہ جو کوئی بھی قبائلی ناموس کے لیے جان دیگا قبیلے کا شاعر اپنے مرثیے میں اس کا تذکرہ کرے گا۔ عجب نہیں کہ عربوں میں شاعر کی منزلت شاید اسی کارکردگی کے باعث تھی۔

ظہورِ اسلام سے پہلے کا عرب شاعر پیدائش اور موت کے درمیانی عرصے کا شاعر تھا اور اس کے ذہن اور احساسات پر قبائلی وفاداری مسلط تھی۔ لہذا اس کے مرثیے کی سرحدیں صرف اس دنیا کے اندر قائم تھیں۔ وہ صرف جسم اور قبیلے سے واقف تھا اس لیے اس کی تحریریں احساسِ فنا کی شدت زیادہ تھی سو وہ ناموس، حمیت، غیرت اور دوسری قدروں کو فرد کے ذریعے پہچانتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں وہ جسم کے ذریعے فرد

کی شناخت کرتا تھا اور قبیلے کے ذریعے اپنے ماحول کی جملہ اقدار سے آشنا ہوتا تھا۔ اس لیے جب جسم کو موت دبوچ لیتی تھی تو نہ صرف اس سانحے کے ساتھ ایک ذی شان شخص چھن جاتا تھا بلکہ اس کے چھننے کے ساتھ ماحول کی ساری قدریں اپنی تکمیل کو گنوا لیتی تھیں اور اس شخص کی موت عمومی طور پر قبیلے کی موت بن جاتی تھی۔ اس لیے شاعر کے ساتھ قبیلہ اور قبیلے کے ساتھ کائنات کے سارے عناصر ماتم میں شریک ہو جاتے تھے اور مرثیہ شخصی باتوں سے بلند ہو کر اعلیٰ شاعری اور ارضی جذبات کی عکاسی میں کامیاب ہو جاتا تھا۔

ظہورِ اسلام کے ساتھ جہاں اور کئی تبدیلیاں واقع ہوئی تھیں وہیں موت کے معانی بھی بدل گئے تھے۔ اب موت جسم کی غارت گری کرنے کی بجائے ابدی زندگی کا وسیلہ بن چکی تھی۔ اور اسلام کی راہ میں مرنے والا اپنی موت کے ساتھ اسلام کے سچے ہونے کی شہادت دیتا تھا۔ زندگی کی سرحدوں میں رہتے ہوئے اسے ایک نہ ٹوٹنے والی زندگی کا احساس طاقت بخشتا تھا۔ جنت اور آخرت میں سرفرازی موت کے خوف اور ہولناکی کو زائل کر دیتی تھی۔ ان حالتوں میں سخت مشکل تھا کہ مرثیہ اپنے مخصوص ترکیبی اجزاء کے ساتھ قائم رہتا اور مرثیے کی تاریخ پہلے کی طرح نشوونما حاصل کرتی۔ اس کے علاوہ ایک اور بات یہ تھی کہ اسلام فرد کی سربلندی کی بجائے کلمے کی سربلندی پر اصرار کرتا تھا۔ اس لیے ظہورِ اسلام کے ساتھ شخصی مرثیے کی کامیابی بھی مخدوش ہو چکی تھی۔

وصالِ حضور (صلی اللہ علیہ وسلم) پر حسانؓ بن ثابت کا کہا ہوا مرثیہ ظہورِ اسلام کے زمانے کا مرثیہ ہے تاہم اپنی تفصیل و ترتیب میں شخصی مرثیے ہی کی آوازِ بازگشت ہے اور

جس روایت کی نشان دہی کرتا ہے، وہ پرانے عربی شاعروں ہی کی روایت ہے، لیکن اس مرثیے کی ترتیب اپنی جگہ منفرد ہے۔ مرثیے میں حضور (صلے اللہ علیہ وسلم) کی سیرت کے ان پہلوؤں کا ذکر ہے جس سے انسانی فلاح ممکن ہوئی تھی اور جو کہ بالخصوص حضور (صلی اللہ علیہ وسلم) کی زندگی روشنی اور سکون کے انتشار کا سبب تھی۔

" محمد (صلی اللہ علیہ وسلم) کے سبب امید سے نا واقف لوگ پُر امید تھے اور جب وہ راستہ بھول جاتے تھے محمد (صلی اللہ علیہ وسلم) کا دل اُن کے لیے تڑپتا تھا۔ وہ چارہ گری کی آخری حد تھے اور ان کے ہاتھ اُس راستے کا بنیاد تھے جو درست تھا۔ ان کی ہمدردی کا ہاتھ سب کے لیے نیک تھا اور ان کی مہربانی سب کے راستوں کی سوغات تھی۔ مگر ابھی ان کی روشنی روشنی ہی تھی کہ موت کا پھینکا ہوا تیر آیا اور جس کی زندگی میں اتر گیا وہ محمد (صلی اللہ علیہ وسلم) تھے۔ موت انھیں زندگی بخشنے والے خدا کے پاس واپس لے گئی جہاں نیک فرشتوں کی آنکھیں رونے لگیں لیکن اُن کی تعریف سے آسمان گونج اٹھے۔ مقدس زمین کا سہاگ اُجڑ گیا کیونکہ الہام اور وحی کی روشنی اس سے چھن گئی تھی۔ صحرا بے آباد ہو گئے، سوائے اس مقام کے جہاں اُن کی قبر ہے اور ان کے لیے بالاط اور غرقد اور ان کی اپنی مسجد ابھی تک ماتم کناں ہیں۔ اے میری آنکھ رو، اے وہ دن مت آ کہ میرے آنسو سوکھ جائیں[1]۔"

جو خاص بات اس مرثیے میں ہے وہ یہ ہے کہ یہ مرثیہ 'موت' کے معانی کو 'زندگی بخشنے والے رب'، 'نیک فرشتوں' اور 'تعریف سے آسمان گونج اٹھے' ان مختلف فقروں کے ساتھ نیا مفہوم دیتا ہے اور ہر چند کہ اس کا مضمون وصالِ حضور (صلی اللہ علیہ وسلم) ہے پھر بھی مرثیہ یاس اور فنا

۱: منقول ابنِ ہشام

کے سامنے انسانی عجز کے جذبات کو پیدا نہیں کرتا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرثیے کا خلوص مشتبہ ہے بلکہ یہ ہے کہ یہ مرثیہ اس حقیقت کا اعلان ہے کہ ظہورِ اسلام کے وقت موت کے ساتھ انسان کا رابطہ بدل چکا تھا۔ ان کا یہ بھی مرثیہ اس زمانے کے مزاج کی نمائندگی کے لیے مناسب ہے۔ اس کے اجزائے ترکیبی مختلف تھے۔

اس موقع پر ایک اور بات غور طلب ہے اور وہ یہ کہ پرانا شخصی مرثیہ دو اجزاء سے اپنی تاثیر اخذ کرتا تھا۔ ایک تو اس امر سے کہ مرنے والا بعض اوصاف کی تکمیل ہوتا تھا۔ لہذا اس کی وفات کے باعث اُن اوصاف کو نقصان پہنچتا تھا جو انسانی اور معاشرتی حفاظت کی ضامن ہوتی تھیں۔ یہ باتیں فی نفسہٖ حقیقت اور مانی ہوئی باتیں ہوتی تھیں۔ یہ صداقت کہ موت سے کھیلنا جوانمردی ہے اور قبیلے کے ناموس کے لیے مرنا شجاعت ہے غالباً ہر کسی کو تسلیم تھی لیکن یہ سب امور مرثیے سے کوئی علاقہ نہ رکھتے تھے۔ مرثیے میں ان کا استعمال جذبات کے پیرائے میں ہوتا تھا اور جذبات کی شدت، موت اور شجاعت کے مضامین کو شاعری میں بدل دیتی تھی۔ لہذا پرانے شخصی مرثیے کا دوسرا ضروری جزو جذبات ہوتے تھے۔ وفات اور جذبات، ان مرثیہ کے تعمیری نقطے تھے جن پر مرثیے کی شاعری قائم تھی۔ لیکن جذبات چونکہ انسانی دل و ذہن سے تعلق رکھتے ہیں لہذا مرثیہ نگار کے لیے ضروری تھا کہ وہ مرنے والے کے ساتھ کسی قسم کے جذباتی تعلق کو محسوس بھی کرتا ہو اور اسی جذباتی تعلق کو اپنے سننے والوں تک پہنچانے کی کوشش بھی کرتا ہو۔ پرانے شخصی مرثیے میں مرثیہ نگار مرنے والے سے دلی طور پر وابستہ ہوتا تھا۔ لہذا مرثیے میں خلوص ہوتا تھا اور جذبات کی شدت اسی خلوص کی وجہ سے اپنی تاثیر کو قائم بھی رکھتی تھی۔

حسان بن ثابتؓ کے مرثیے میں اور قدیم اعرابی مرثیے میں انداز کا فرق ہے۔ ظہورِ اسلام

سے پہلے مرثیے کی پیدا کردہ اقدار قبائلی اور نسبی عادتاً ہوتی تھیں۔ ان اقدار سے ایسے نصب العین کی پرداخت ہوتی تھی جو صرف چند سو یا چند ہزار نفوس کو متاثر کرتی تھیں اور اُن کے مادی اور قبائلی مفاد کی حفاظت کرتی تھیں لیکن حسان بن ثابت کے مرثیے میں جن اقدار پر اصرار کیا گیا ہے وہ غیر قبائلی، عالمگیر اور انسانی اقدار ہیں۔ اور حضور رصلی اللہ علیہ وسلم کے وصال کا اس لیے افسوس کیا گیا ہے کیونکہ اُن کے ذریعے یہ انسانی اقدار لوگوں تک پہنچی تھیں۔ غور کرنے سے محسوس ہوگا کہ پرانے شخصی مرثیے میں مرنے والے کا دُکھ ہوتا ہے اور اس شخص کی موت سے مادی اور قبائلی اغراض کو نقصان پہنچتا ہے لیکن حسانؓ بن ثابت کے مرثیے کا تاثر ان سے مختلف ہے، اس میں وہ شخص جو رخصت ہوا ہے غیر مادی، غیر قبائلی اور مدینہ انسانی تصورات کا حامل ہے۔ اس اعتبار سے حسانؓ بن ثابت نہ صرف مسلمانوں کے جذبات کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ اپنی فنی ذمہ داریوں کو نبھاتے ہوئے ان انسانی اقدار کی بھی نمائندگی کرتا ہے جو حیاتِ حضور رصلی اللہ علیہ وسلم) کی وجہ سے انسانوں کی دسترس میں آئی تھیں۔ پرانے شخصی مرثیے میں موت پر اصرار ہوتا تھا لیکن حسانؓ بن ثابت کے مرثیے میں جس پر اصرار ہے وہ "زندگی" ہے۔ پرانے شخصی مرثیے میں یاس اور کالے اور ماتمی رنگ ہوتے تھے لیکن حسان کے مرثیے میں وہ رنگ ہے جو غروبِ آفتاب کے وقت ظاہر ہوتا ہے لیکن جس کے ذریعے ہم پہچان لیتے ہیں کہ سورج ابھی ڈوبا ہے اور اس کا وجود بدستور قائم ہے!

حسانؓ بن ثابت کے مرثیے میں جذبات جن گہرائیوں سے پیدا ہوتے ہیں وہ عقیدت، ایمان، تصور، محبت اور تاسف سے مل کر بنتے ہیں، اس کے برعکس پرانے مرثیے کے جذبات جن سرچشموں سے رونما ہوتے ہیں وہ اتنے گہرے نہیں ہیں۔ پرانا مرثیہ جذبات کی نمائش ہے لیکن حسان بن ثابت کا مرثیہ جذبات اور نظریے کی لکھی ہوئی ایک پختہ تحریر ہے۔

اس لیے اگر میں یہ کہوں تو غلط نہ ہوگا کہ ظہورِ اسلام کے بعد مرثیے کے لیے ضروری ہو چکا تھا کہ اب سے وہ صرف انسانی اقدار کے نام پر کہا جائے تاکہ اس کے ذریعے ان انسانی اقدار کی تبلیغ ممکن ہو اور سننے والے ان انسانی اقدار کی نشر و اشاعت میں حصہ لے سکیں۔

(۵)

اس موقع پر امیر خسروؒ کے اس مرثیے کا ذکر کرنا مناسب سمجھتا ہوں جو اُن کی کتاب لیلیٰ و مجنوں میں شامل ہے جس کی تاریخ ۹۹-۱۲۹۸ء ہے۔ یہ مرثیہ ایک اعتبار سے شخصی مراثی میں شمار ہوتا ہے، تاہم جو باتیں اُسے پرانی طرز کے مرثیے سے جدا کرتی ہیں وہ قابلِ غور ہیں۔ اس مرثیے میں جن کی موت کا ذکر کیا گیا ہے ان میں ایک شاعر کی والدہ ہے دوسرا اس کا چھوٹا بھائی ہے۔ علاوہ ازیں مرثیے میں دُکھ کا احساس ذاتی یادداشتوں اور بنیادی انسانی کیفیتوں سے پیدا ہوتا ہے لیکن آپ کہیں گے کہ مرثیے کی تمام تر شاعری اور تاثیر ذاتی یادداشتوں اور بنیادی انسانی کیفیات ہی سے تو پیدا ہوتی ہے وہ نئی شے کیا ہے جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے؟ اس ضمن میں میں یہ کہوں گا کہ جو چیز امیر خسروؒ کے مرثیے میں قابلِ غور ہے وہ ماں اور بھائی کے الفاظ ہیں۔ اگر مادر اور برادر کے الفاظ کی بجائے اُن کے نام دیے ہوتے تو غالباً وہ تاثر پیدا نہ ہوتا جو ماں اور بھائی کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے انسانی شخصیت کی بنیادی رشتہ بندی جاگ اُٹھتی ہے اور ہم مرثیہ پڑھتے وقت اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ جس ماں اور بھائی کا امیر خسروؒ کے مرثیے میں ذکر ہے وہ امیر خسرو کے عزیز تھے اور یہ کہ امیر خسروؒ خود بلخ کے ترکمانوں کا بیٹا تھا، ترکی بولتا تھا، فارسی میں لکھتا تھا اور اپنے وقت کے معقول اور مہذب لوگوں میں سے ایک تھا۔ ماں اور بھائی کے الفاظ مرثیے کو امیر خسروؒ کے زمانے اس کے ذاتی دُکھ اور ان تمام قیود اور پابندیوں سے آزاد

کردیتے ہیں۔ جو زمانہ اور وقت کی مہربانی کے باعث انسانی سرگرمیوں پر ہمیشہ حاوی ہوتے ہیں۔ امیر خسرو کے ذاتی دُکھ ماں اور بھائی کے الفاظ کی عالمگیری کے باعث میرا اور ہم سب کا دُکھ بن جاتا ہے اور ہم سب ان الفاظ کے ذریعے امیر خسرو کے غم میں شریک ہوتے ہیں اور اپنے طور پر وہی شکایت کرتے ہیں جو امیر خسرو کی اپنی شکایت ہے

امسال دو نور ز اختر م رفت	ہم مادر و ہم برادرم رفت
جنت است دو داغ چوں من مرا	یک شعلہ بس است [illegible] را
اے مادر من کجائے آخر	روی از چہ نمی نمائے آخر
ہر جا کہ زبانی تو غبار [illegible]	ما را ز بہشت یادگار نیست

امیر خسرو کے مرثیے میں خاص بات یہ ہے کہ یہ مرثیہ ماں اور بھائی کے الفاظ کے ذریعے ہمارے [illegible] احساسات کی ان تہوں کو متاثر کرتا ہے جو عام حالات میں روزمرہ کی دوسری چیزوں کی مانند غیر متاثر رہتی ہیں۔ برادر اور مادر کے الفاظ ہمیں مرثیے کے بنیادی [illegible] کی طرف بلاتے ہیں۔ اور ہم ان کی رہنمائی میں اس احساسِ غم کو پہچاننے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو زندگی کے فانی ہونے کا شدت دیتا ہے اور دل کی ساری تعلق داریوں کو چھین جانے کی کیفیت میں بدل دیتا ہے ؛

(۶)

عجمی تہذیب لسانی اعتبار سے عربی اور فارسی زبانوں کی تہذیب تھی اور اس کے اظہار کا طریقہ عربی اور فارسی الفاظ کے استعمال اور ان کے اثر و نفوذ سے پیدا ہوتا تھا۔ اس ملک میں عجمی تہذیب کو اپنی مخصوص لسانی شباہت اختیار کرنے کے لیے ایک لمبے عرصے کی ضرورت رہی تھی، سنسکرت کی [illegible] اور درست شکل اگر پراکرتوں میں پہچانی جا سکتی ہے تو

یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا کہ سنسکرت معونی لحاظ سے غیر مرصّح، بوجھل اور آج کل کے ادبی معیاروں کے مطابق مردانہ اور کرخت زبان تھی۔ لہٰذا علاقائی پراکرت میں عجمی الفاظ کا نفوذ مختلف علاقوں میں مختلف رہا۔ اس زمانے کی علاقائی زبانیں اپنے جغرافیائی ماحول اور مزاج کے مطابق عجمی الفاظ کو اپنی پراکرتی زبان میں جذب کرتی رہیں۔ اگر ہم کسی قسم کا دعوٰی نہ کرنا چاہیں تو یہ کہیں گے کہ جو علاقائی زبان اس دوران میں عجمی زبان اور عجمی نسیقیائی تراکیب کو زیادہ بے تکلفی اور بے ساختگی کے ساتھ استعمال کرنے کی قدرت رکھتی تھی وہ اسی قدر عجمی تہذیب کے قریب تھی۔ اور جو شاعر عجمی الفاظ کو پراکرت میں بے تکلفی اور بے ساختگی کے ساتھ استعمال کر سکتا تھا اس کی شعری زبان اسی قدر صاف، پسندیدہ اور ادبی لحاظ سے جامع ہوتی تھی۔ خسرو کی زبان میں اور سلطان باہو کی زبان میں زمین آسمان کا فرق ہے اسی طرح استاد ہاشم علی اور سلطان باہو کی زبان میں بہت زیادہ تفاوت ہے۔ ہاشم علی کے بارے میں یہ بات کہ وہ فارسی کے اچھے شاعروں میں شمار ہوتا تھا (۳) امر کی شہادت ہے کہ وہ عجمی لسانی روایت سے یقیناً ناواقف نہ تھا۔ پھر بھی جب ہم اس کے مرثیوں کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کی زبان ہمارے لیے سب سے بڑی رکاوٹ بنتی ہے اور ہم ان مرثیوں کی زبان کو شعری زبان کہتے سے احتراز کرتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس زبان میں یہ مرثیے لکھے گئے تھے وہ زبان متروک ہو چکی ہے۔ دشواری صرف یہی نہیں ہے۔ ایک اور بڑی دقّت یہ ہے کہ جس مسودے سے میں نے ہاشم علی کے مرثیوں کے متعلق نقل کیا ہے وہ مسودہ اٹھارہویں صدی کے غالباً پہلے پچاس سالوں میں بیاض سے نقل کیا گیا تھا۔ لہٰذا اس مسودے میں بعض جگہ تصحیح کی گئی ہے اور الفاظ کو کاٹ کر متعدد دفعہ ان کے اوپر دوسرے الفاظ کو لکھا گیا ہے۔ اٹھارہویں صدی کا رسم الخط اور املا کی روایت بھی

ایسی ضمنی دقتیں ہیں جو مصرعوں کو پڑھنے میں دقت پیدا کرتی ہیں۔ اور جب تک مصرعے درست ادا نہ ہوں ان کی شعری اور جمالیاتی خوبیاں بھی واضح نہیں ہوتیں ——— لیکن یہ ساری باتیں ایسی ہیں جو تالیف کے شعبے سے تعلق رکھتی ہیں بس اس ضمن میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ہاشم علی کے مرثیوں کو ان کے تاریخی سیاق و سباق میں جانچنے کے لیے بڑی محنت کی ضرورت ہے ہمیں نہ صرف دو تین صدیوں کی لسانی اور ادبی نشو و نما کو اپنے ذہن سے بھلانا پڑتا ہے بلکہ بجائے اس کے کہ ہم بیسویں صدی سے سترھویں صدی کی طرف رجوع کریں۔ ہمارے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اس ملک میں عجمی تہذیب کی ابتدائی صدیوں سے ہاشم علی کے زمانہ کی طرف آئیں تاکہ ہاشم علی کے مرثیے ہمارے اپنے تعصبات اور شعری و لسانی میلانات سے متاثر نہ ہوں۔

ان سب باتوں کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ استاد ہاشم علی اپنے زمانے میں عجمی تہذیب کی لسانی دشواریوں کی بہت حد تک نمائندگی بھی کرتا ہے۔ اس نے دکنی پراکرت کو جس آسانی کے ساتھ عجمی تہذیبی مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے وہ قابل تعریف ہے۔ یہ علیحدہ بات ہے کہ سنسکرتی مادے کی دکنی پراکرت اس نئی تہذیبی نشاہت میں پوری طرح جذب نہیں ہو سکی، فقروں اور ترکیبوں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دو مختلف تہذیبیں ساتھ ساتھ جاری ہیں۔ عربی اور فارسی الفاظ کی ناآسنگی، دکنی الفاظ کی موجودگی میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ لسانی ارتقا کی وہ منزلیں آنے ہی والی ہیں جب غیر عجمی الفاظ کی صورتیں بھی بدل جائیں گی۔ اور ایک نئی زبان رونما ہوگی جس کا لہجہ دوسری پراکرتوں سے ہر لحاظ میں مختلف ہوگا۔

(۷)

میں نے زیر نظر مضمون میں ہاشم علی کے مرثیوں کا تفصیلی ذکر کرنے سے عمداً گریز کیا

ہے وہ اس لیے کہ مرثیے کے بارے میں جس قسم کی علمی تنقید پچھلے بیس پچیس برسوں سے
ہو رہی ہے وہ مرثیے کو روایت کے بجائے صرف بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سمجھتی ہے اور
اس طرح ایسے سوالوں کا جواب دیتی ہے جو واقعہ نگاری، منظر کشی، کردار نگاری اور جذبات
الم کی عکاسی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ایسا کرتے وقت یہ تنقید مرثیے کی اس بنیادی تاثیر کو
تنہا کر دیتی ہے جو مرثیے کی اساس ہے — مرثیے کی اساس تصورِ اہلِ بیت پر قائم ہے لیکن
علمی تنقید کے بڑے بڑے لوگ بھی تصورِ اہلِ بیت کو اپنی تحریروں میں نظر انداز کرتے
رہے ہیں۔ موازنۂ انیس و دبیر میں مولانا شبلی نے قافلۂ حسین (علیہ السلام) کے مختلف
بزرگوں کے ناموں کی صرف فہرست دی ہے جسے ہم موازنہ پڑھتے وقت فراموش کر دیتے
ہیں۔ اس طرح سانحۂ کربلا ایک تاریخی واقعے کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور سارے کا سارا
حادثہ مادی اکثریت، خود سپردگی، دلیرانہ چناؤ اور قربانی کا ایک عبرت آموز منظر بن جاتا ہے۔
میں نے کچھ دیر پہلے امیر خسرو کے مرثیے کا ذکر کیا تھا اور کہا تھا کہ اس مرثیے کی تاثیر
ماں اور بھائی کے الفاظ کے ذریعے پیدا ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہم سب خاندان کی اکائیوں
سے جذباتی طور پر خود منسلک ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان اکائیوں کی تاثیر میں ہم حصہ لیتے ہیں۔
تصورِ اہلِ بیت بھی انہی خصائص سے پیدا ہوتا ہے جن سے ہر خاندان کی جملہ اکائیاں پیدا
ہوتی ہیں۔ اور جس طرح خاندان کی مختلف اکائیاں اپنے اپنے طور پر ہمارے محسوسات کو
متاثر کرتی ہیں۔ اسی طرح تصورِ اہلِ بیت کے ذریعے قافلۂ حسین (علیہ السلام) کے جملہ بزرگ
کردار بھی ہمارے محسوسات کو متاثر کرتے ہیں۔ اور جس طرح امیر خسروؒ کے مرثیے میں لفظ
ماں اور بھائی کے ذریعے ہمارا ردِ عمل جذباتی شباہت اختیار کرتا ہے۔ اسی طرح تصورِ
اہلِ بیت کے ذریعے واقعۂ کربلا کے سارے کردار ہمارے ردِ عمل کو جذباتی شباہت دیتے

ہیں یعنی عباس، زینب، صغریٰ، سکینہ، علی اکبر، علی اصغر، سجاد اور امام حسین (علیہم السلام) خود واقعۂ کربلا کے ایسے طاقتور اشارے ہیں جن کے ناموں کی ادائیگی ہی سے ایک خاص قسم کا ردِ عمل رونما ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک بات قابلِ غور یہ ہے کہ اگر ہم ان ناموں کو جنوبی امریکہ کی کسی ریاست میں دُہرائیں تو سننے والوں پر کچھ بھی اثر نہ ہوگا۔ اور ان ناموں کی محاکاتی تاثیر اُن کی طبیعتوں کے لیے پُر اثر ثابت نہ ہوگی۔ اسی طرح اگر ہم ان کا تذکرہ اسلامی تہذیبی دائروں میں کریں تو ترکوں کے ملک میں ردِ عمل اور طرح کے ہوں گے اور ایران میں جو ردِ عمل ہوگا اس کی صورت اور ہوگی۔ اسی طرح وہ لوگ بھی جن کی تربیت فدایانِ اہلِ بیت کے طرز پر نہیں ہوئی اور ہیں بھی جن میں سے ایک ہوں ان ناموں کے ساتھ اپنی اپنی دانست کے مطابق دلبستگی محسوس کریں گے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان ناموں کے اردگرد جس قسم کے مختلف ہالے مرثیے کی روایت نے تعمیر کیے ہیں وہ صرف ایک مخصوص قسم کے سامعین کے دلی لگاؤ اور رسم و سلوک سے رونما ہوتے ہیں اور صرف انہی سامعین کے لیے ان ناموں میں نشاطی ہے۔ اور ایک بے حدود جذباتی زرخیزی ہے جو ان بزرگوں کو ماضی کے دُور افتادہ زمانے سے باہر نکال کر ایک عام شخص کے دل کی دھڑکن بنادیتی ہے اور وہ ان کی صعوبتوں، تکلیفوں اور شہادتوں کو محسوس کرتے ہوئے اسی طرح کا غم محسوس کرتا ہے جس طرح کا غم امیر خسروؔ اپنی والدہ اور بھائی کے لیے محسوس کرتا ہے۔ تاریخ کے ایک واقعے کو انسانی دل کی کہانی میں بدل دینا غالباً سب سے بڑی فتح یابی ہے اور ہمارے مرثیے کی روایت اس فتحیابی کی ایک مکمل صورت مثال ہے۔

(۸)

ہاشم علی کے مرثیوں میں وہ ساری خوبیاں موجود ہیں جن کا ایک مرثیے میں ہونا ضروری ہے لیکن ان میں محتشم کاشی کے مرثیوں کی سی چمک دمک نظر نہیں ہوتی۔ منظر نگاری کی طرف

ہاشم علی نے بے پروائی کا ثبوت دیا ہے۔ البتہ جذباتِ الم کی عکاسی میں اس کا فن زرخیز دکھائی دیتا ہے۔ بین اور مہری طرح کے دوسرے لوگ جو مقدس مضامین میں بھی شاعری کی تلاش کرتے ہیں، جب ہاشم علی کے مرثیوں کی طرف دیکھتے ہیں تو شاعری کی جگہ واقعے اور واقعے کی جگہ جذبات کی پیش کش اور دیوانِ گیتی (جو ہاشم علی کے مرثیوں کی بیاض کا نام ہے) کی جگہ سلسلہ دار نوحوں اور مرثیوں کی ترتیب پاتے ہیں۔ حقیقت اور مجاز کی شاعری پڑھنے کے بعد ہاشم علی کے مرثیے ہماری طبیعت کو اپنی طرف کھینچنے سے قاصر دکھائی دیتے ہیں، لیکن ان باتوں کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ہاشم علی کی شاعری فنی خلوص سے یکسر خالی ہے۔ ہاشم علی کو پڑھنے کے لیے ہمیں اپنے دل اور ذہن، دونوں کو ہاشم علی کے تابع کرنا پڑتا ہے۔ مثلاً اس کا لکھا ہوا مرثیہ جس کا عنوان ہے:

'نوحہ نمودن شہربانو بعد از شہادت امام زادہ علی اصغر و بیان کردن حالات و مکالمہ نمودن با او' واقعی ایک نازک اور پیارا مرثیہ ہے۔ اس میں جذبات کی تعمیر لفظوں اور بحر کے ذریعے کی گئی ہے اور شہربانو کی قلبی واردات نہایت کامیابی کے ساتھ ہمیں دستیاب ہوتی ہے:

'پھر آیا پھر کر محرم کا مہینہ، نبیؐ کی آل کا ڈوبا سفینہ' یہ مرثیہ بھی خوبصورت مرثیہ ہے۔ جس وقت شاہ رن سے پیاسا جگر سدھارا۔ اس مرثیے میں جذبات اور صورت گری کا امتزاج قابل قدر ہے۔

چونکہ ہاشم علی کے مرثیے شائع شدہ حالت میں موجود نہیں ہیں اس لیے میں صرف ان مختلف عنوانات کا ذکر کرنا مناسب سمجھتا ہوں جو بیاض میں مرثیوں کے آغاز میں سُرخ روشنائی سے دیے گئے ہیں۔ ان مرثیوں کی اچھائیوں یا برائیوں پر صرف اسی وقت بحث کی جا سکتی ہے جب یہ مرثیے ہمارے سامنے موجود ہوں اور ہم ان کی ضمنی اور جزوی دقتوں کو اپنے تنقیدی

شعور سے محو بھی کر چکے ہیں۔

لیکن جب تک زبان، املا اور عدم شناخت کی دقتیں موجود ہیں ان پر کچھ کہنا صرف نکتہ آرائی ہوگا۔ دیوان حسینی کے بڑے بڑے عنوانات یہ ہیں:

۱۔ آغاز انسانِ غم و اندوہ ذاکرین ماتم بہ بیان رحلت حضرت سید عالم (صلی اللہ علیہ وسلم)

۲۔ بیان اندوہ غم حضرت فاطمۃ الزہرا در مفارقت سید دوسرا (صلی اللہ علیہ وسلم)

۳۔ ذکر شہادت حضرت امیر المومنین (علیہ السلام)

۴۔ ذکر زہر خوردن حضرت امام حسن (علیہ السلام)

۵۔ بے پدر ماندن حضرت زین العابدینؑ بعد از شہادت پدر بزرگوار

۶۔ بیان تشریف آوردن حضرت سیدۃ النساء در دشت کربلا بعد از شہادت حضرت امام حسین (علیہ السلام)

۷۔ پیر گشتن ذوالجناح از معرکہ بعد از شہادت آل شہدائے کربلا (علیہ السلام)

۸۔ در بیان بردن اہل بیت محترم بعد از شہادت حضرت امام حسین (علیہ السلام) بسوئے شام

۹۔ مرثیہ چہلم کہ بہ اصطلاح اہل ہند چالیسواں گویند۔

ہاشم علی کے مرثیوں میں جہاں شدتِ غم کا بیان ہے وہاں ایسے مختلف خد و خال بھی ملتے ہیں جن پر "جبریت" کے فلسفے کا اثر دکھائی دیتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے شہادت امام حسین (علیہ السلام)، واقعۂ کربلا، مصیبت اہل بیت یہ سب کے سب پہلے سے مقدر ہو چکے تھے اور چونکہ زمین کے تقشے پر جس خاک کو نواسۂ رسول (صلی اللہ علیہ وسلم) کے خون سے سرخ رو ہونا تھا وہ پہلے دن ہی سے اس سانحے کی آرزو مند تھی۔ اس لیے ان مرثیوں میں انسانی کہانی کے وہ اجزا جن میں آزاد چناؤ اور کردار کی خود مختاری شامل ہیں، کچھ زیادہ نہیں ابھرتے

مرثیے اس اعتبار سے صرف موت ہی کے مضمون کو استعمال کرتے ہیں اور اس نوع کا دکھ سہتے ہیں جو انسانی تقدیر کے ساتھ لازمی طور پر وابستہ ہے ؛

(۹)

میں نے اس مضمون کو پنجابی شعری روایت کا جائزہ اور استاد ہاشم علی کے عنوان سے اس لیے منسوب کیا ہے کہ صرف اسی ایک طریقے سے میرے لیے ممکن تھا کہ میں استاد ہاشم علی کو جو ہمارے ملک کا سب سے بڑا مرثیہ نگار ہے اپنے تاریخی پس منظر میں رکھ کے دیکھ اور جانچ سکتا۔ میں نے اپنی طرف سے زیادہ باتیں نہیں کی ہیں۔ ان کے برعکس میں نے پنجابی شعری روایت کے مختلف نقطوں کو اس مقام پر جمع کر دیا ہے جہاں سے استاد ہاشم علی کا زمانہ شروع ہوتا ہے اور جہاں سے رونما ہونے والی مختلف شعری روایتیں بعد کے زمانوں اور نسلوں کو متاثر کرتی ہیں۔ ہاشم علی کا شعری مقام اگر ان روایتوں کے ذریعے بڑھتا ہے تو بھی سارا امتیاز شعری روایت کو جاتا ہے اور اگر کم ہوتا ہے تو وہی روایت اس کی ذمہ دار بھی ہے ؛

سید علی عباس جلالپوری

اقبال اور تقابلِ عقل و وجدان

عقل و وجدان کا تقابل[1] فلسفے کا ایک مہتم بالشان مسئلہ سمجھا جاتا ہے۔ اہلِ فکر و نظر اور اصحابِ کشف و باطن کا اس بارے میں اختلاف رہا ہے کہ حقیقتِ اُولےٰ کا ادراک عقل و خرد سے کیا جا سکتا ہے یا اشراق و شہود سے۔ جیسا کہ لفظ فلسفہ کے لغوی معنی سے ظاہر ہے۔ اکثر فلاسفہ عقلی استدلال کو موثر اور بکار آمد سمجھتے رہے ہیں۔ فیثاغورث اور افلاطون بھی جن کے ہاں کشف و شہود کے تصورات ملتے ہیں عقل و خرد پر اعتمادِ کامل رکھتے تھے۔ چنانچہ افلاطون کے نظریہ عیون[2] کی بنیاد عقلی استدلال پر استوار کی گئی ہے۔ اس نے عیون کی خصوصیات پر بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ صرف عقل ہی عیون کا ادراک کر سکتی ہے۔ یہ قول بھی اس سے یادگار ہے کہ "کسی شخص کی اس سے بڑھ کر بدنصیبی کیا ہوگی کہ وہ عقل و خرد کا دشمن بن جائے۔"

---

[1] انگریزی میں اسے REASON اور INTUITION اور جرمن میں اسے YERSTAND اور VERNUNFT کا تقابل کہتے ہیں۔ نیٹشے کے ہاں APPOLLONIAN اور DIONYSION اور فرائڈ کے ہاں THINKING REALITY اور PLEASURE THINKING کا تقابل اسی کی مختلف صورتیں ہیں۔ کروچے بھی انسان کے نظریاتی عمل کو دوگونہ قرار دیتا ہے وجدانی و جمالیاتی۔ پہلا عمل آرٹ کی تخلیق پر منتہی ہوتا ہے اور دوسرا سائنس اور فلسفہ کی تشکیل پر۔

[2] ideas

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اقوامِ عالم میں سب سے پہلے فلاسفۂ یونان نے عقل و خرد کو بروئے کار لا کر دیومالائی خرافات و اوہام کے دبیز پردے چاک کیے تھے اور مظاہرِ قدرت کے اسباب پر تحقیقی نگاہ ڈالی تھی۔ اس لیے انھیں بجا طور پر فلسفہ کے ساتھ نظری سائنس کا بانی سمجھا جاتا ہے جب فلپ شاہ مقدونیہ نے یونانی ریاستوں کی متحدہ فوج کو شکست دے کر اُن کی آزادی کا خاتمہ کر دیا تو اہلِ یونان میں سیاسی غلامی کے ساتھ فکری تنزل کا آغاز بھی ہوا۔ چنانچہ ارسطو کی وفات کے بعد صدیوں تک سرزمینِ یونان سے کوئی بھی صفِ اوّل کا فلسفی نہیں اٹھا۔ رُومۃ الکبریٰ کے دورِ تسلط میں رواقیین اور ابیقوریوں نے اپنی کوششیں زیادہ تر اخلاق و کردار کی اصلاح تک محدود رکھیں۔ سکندریہ کے بین الاقوامی شہر میں فلاطینوس نے تو اشراقیت کی بنیاد رکھی۔ اُس کا نظریہ بے شک باطنی اور عرفانی ہے۔ لیکن اُس نے ہمیشہ عقل و خرد کا احترام ملحوظ رکھا۔ اُس کا مشہور قول ہے "صرف عقل کی زندگی ہی جادو کے اثرات سے محفوظ رکھ سکتی ہے۔" اُس کے عقلیاتی رجحان کا اس سے بڑا ثبوت کیا ہوگا کہ اُس کے خیال کے مطابق ذاتِ محض سے پہلا اشراق عقل کا ہوا اور عقل سے رُوح کا اشراق ہوا۔ دنیائے اسلام میں تو اشراقیت کو ہمہ گیر مقبولیت نصیب ہوئی چنانچہ حکمائے اسلام میں اخوان الصفا، فارابی، ابن سینا وغیرہ کے افکار پر تو اشراقیت کا رنگ غالب ہے۔ فلاسفۂ اسلام نے عقل کو نفسِ[1] ناطقہ کا نام دیا۔ وہ تمام قوائے ذہنی و روحانی پر اُس کی سیادت تسلیم کی۔ شیخ الاشراق شہاب الدین سہروردی مقتول فرماتے ہیں۔ "نفسِ ناطقہ تمام قوائے بدن کا رئیس ہے[2]"۔ اندلس کے مشہور فلسفی ابن الطفیل کے افسانے "حی ابن یقظان" کا مرکزی خیال یہی ہے کہ نفسِ ناطقہ کی ورزش اور تکمیل تمام انسانی کوششوں کا مقصود و منتہیٰ[3] ہے۔

---

[1] ارسطو کی Rational Soul کا ترجمہ ہے [2] حکمت الاشراق [3] ملا محسن فانی کشمیری نے دبستانِ مذاہب میں تعلیم دہم کے زیرِ عنوان بحثِ ادیان لکھی ہے۔ جس میں مختلف مذاہب ربانی صفحہ ۲۸۶ پر؛

رہ، اسی کے طفیل انسان کو اشرف المخلوقات کا منصب و مرتبہ بخشا گیا ہے۔ ابن رُشد کا قول ہے کہ "فلاسفہ کی طرح حقائق الاشیاء کا مطالعہ کرنا پاکیزہ ترین عبادت ہے"۔ وہ صوفی کی ریاضت اور مجاہدے کو بے سود سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ صرف تفکر و تعمق سے انسان معرفت تامہ حاصل کر سکتا ہے۔ ابن رشد نے غزالی کی کتاب "تہافۃ الفلاسفہ" کا جواب "تہافۃ التہافۃ" کے عنوان سے لکھا اور اس میں غزالی کو "مرتد فلسفہ" کا لقب دے کر کہا کہ جیسا غزالی کا خیال ہے ریاضت سے عرفان نصیب نہیں ہو سکتا۔ اس مقصد کے لیے تفکر و تدبّر کو بروئے کار لانا چاہیئے۔ اسی کتاب میں وہ غزالی کے خیالات کی تردید کرتے ہوئے لکھتا ہے:۔

"ہمارا خیال ہے کہ اس کتاب کے چھپے ہوئے زہر کو روز روشن کی طرح کھول کر رکھ دیں گو اس میں یہ اندیشہ ہے کہ جن لوگوں نے ہماری مادر علمی فلسفہ پر ظلم کیا ہے ان کے غیظ و غضب کا نشانہ ہمیں بھی بننا پڑے گا"

ابن سینا نے بھی "اشارات" اور "شفا" میں عقل و خرد کو اپنا رہبر قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر علی کبیر سیاسی اپنی تالیف "علم النفس ابن سینا و تطبیق آن با روان شناسئی جدید" میں لکھتے ہیں:۔

"نظر عرفانی ابن سینا درباره چگونگی حصول معرفت و وصول بحق بہ نحو اجمال بیان گردید۔ اینک بایدو دانست کہ بزرگ ترین ایرادی کہ درین مورد بر حکیم کردہ اند این است کہ وی ادراک کلیۂ امور را توسط عقل ممکن پندا شتہ و حتی برائے وصول بحق و درک ذات ذوالجلال ادراک عقل و استدلال یعنی فلسفہ را بر اشراق و شہود و وجد و حال

(بقیہ صفحہ ۱۸۲) کے پیرو اپنے اپنے مذہب کی صداقت کا اثبات کرنے کی کوشش کرنے میں عقل کو حکم مقرر کیا گیا ہے اور ملا محسن فانی اسے "نبی کامل، رسول فاضل، صاحب ناموس اکبر، حضرت عقل علیہ السلام کہتے ہیں۔

یعنی بر عرفان و فہمی ترجیح دادہ در برخلاف نظرِ صوفیاں کہ عقل را محدود و پابہ ہائی استدلالیاں چوبیں و بے تمکین می شمارند و معتقد اند کہ جز بوسیلۂ صفاء روح بہ اثر ریاضات و جذبہ الٰہی بہ شہود حقائق نتواں رسید عمل کردہ است۔"

حکمائے اسلام کے علاوہ مشاہیر متکلمین بھی عقلی استدلال سے کام لیتے رہے۔ معتزلہ علانیہ عقل کو مذہب کا معیار سمجھتے تھے۔ اشاعرہ نے معتزلہ کے خلاف قلم اٹھایا تو منطقی استدلال سے ہی ان کے خیالات کا رد لکھنے کی کوشش کی۔ دنیائے اسلام میں خرد دشمنی کی تحریک کا آغاز غزالی سے ہوا جس نے عقلیاتی طرزِ تحقیق کو ناقابلِ اعتماد قرار دیا اور کہا کہ ادراکِ حقیقت کے لیے وجد و حال اور کشف و اشراق کا دامن تھامنا ضروری ہے۔ چنانچہ غزالی کی کتابوں کی اشاعت سے ہر کہیں یہ خیال عام ہو گیا کہ عقل و خرد اور تفکّر و تفلسف کی راہ الحاد و زندقہ کی راہ ہے۔ تاتاریوں کے خروج اور خلافتِ عباسیہ کے خاتمے کے ساتھ دنیائے اسلام میں سیاسی، اخلاقی اور ذہنی انحطاط کا دَور دورہ ہو گیا۔ اور حریتِ فکر و نظر کے استیصال کے ساتھ مسلمانوں کے ذہن و دماغ پر فکری جمود اور اندھی تقلید کا تصرّف ایسا محکم ہوا کہ آج تک باقی و برقرار ہے۔

ازمنۂ وسطیٰ کے عیسائی متکلمین مسلمان حکماء کی طرح عقلی استدلال سے مذہبی عقاید کی توثیق و تصدیق کا کام لیتے تھے۔ ایبلارڈ۔ ڈنسکوٹس۔ طامس اکوئنس نے اسی طرزِ تحقیق کو اختیار کیا۔ اہلِ مغرب کی خوش قسمتی سے چودھویں اور پندرھویں صدیوں میں تحریکِ احیاء العلوم برپا ہوئی۔ دو فلاسفۂ یونان کی اصل تصانیف کے ترجمے کیے گئے جن کی اشاعت نے اہلِ مغرب کو آزادیٔ فکر و نظر سے روشناس کرایا۔ انھوں نے کلیسائے روم کی ذہنی غلامی کا جوا اتار پھینکا اور جدید تحقیقی علوم کی بنیاد رکھی۔ کوپرنیکس۔ گلیلیو۔ کیپلر اور نیوٹن کے حیرت انگیز انکشافات نے اہلِ مغرب کے ذہن و دماغ میں ایک ہیجانِ عظیم پیدا کیا اور سائنٹفک تحقیق کو بیش از بیش تقویت بہم پہنچی۔ تحریکِ احیاء العلوم نے عقلیت کی جس تحریک

کو پروان چڑھایا تھا وہ اٹھارھویں صدی کے نصفِ آخر تک نقطۂ عروج کو پہنچ گئی۔ فرانسیسی قاموسیوں نے جن میں والٹیئر، دیدرو، مونٹسکو، کندورسے اور ہیلوشئیس قابلِ ذکر ہیں۔ اس خیال کا اظہار کیا کہ معاشرۂ انسانی کے تمام مسائل صرف عقلی انداز سے سلجھائے جا سکتے ہیں۔ کندورسے نے پیش گوئی کی کہ انسان ایک نہ ایک دن مثالی معاشرے کی تشکیل میں کامیاب ہو کر رہے گا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب بقول سپینگلر مغرب کی تہذیب جدید معراجِ کمال تک جا پہنچی تھی۔ اس کا خیال ہے کہ اٹھارہویں صدی کے خاتمے کے ساتھ تمدّنِ مغرب میں تنزّل کا آغاز ہوا اور یہ عمل آج تک جاری ہے۔

مغرب کے تمدّنِ جدید کے تنزّل کا پہلا نقیب روسو ہے جو رومانیت کے ساتھ صحرائیت اور بدویت کا داعی بھی تھا۔ اس نے تاریخ مغرب میں پہلی بار بڑے جوش و خروش کے ساتھ اس تخریبی نظریے کی تبلیغ کی کہ عقل و خرد کی زندگی غیر فطری زندگی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ علوم و فنون کی ترقی نے انسان کو فطرت سے دور کر دیا ہے۔ اس کے خیال میں انسان کے تمام سیاسی، معاشی، عمرانی اور تعلیمی عقدوں کا واحد حل یہ ہے کہ وہ دوبارہ بدوی اور صحرائی بود و باند اختیار کر لے اور فطرت سے از سرِ نو اپنا قلبی رابطہ قائم کرنے کی کوشش کرے۔ اس نے کہا "مجھے یہ کہنے میں چنداں باک محسوس نہیں ہوتا کہ تفکّر و تدبّر خلافِ فطرت ہے اور مفکّر ایک ذلیل حیوان ہے۔"

روسو کی رومانیت اور خرد دشمنی نے انیسویں صدی کے جرمن مثالیّت پسندوں کو متاثر کیا۔ کانٹ عقل اور وجدان دونوں کو اہم سمجھتا تھا لیکن اس کے متبّعین میں شوپنہاور نے دعویٰ کیا کہ ایک قسم کا اندھا آفاقی ارادہ ہی حقیقتِ اولیٰ ہے۔ چنانچہ شوپنہاور سے ارادیت[۵] کا آغاز ہوتا ہے۔ جس کی بنیاد خرد دشمنی پر اٹھائی گئی تھی۔ شوپنہاور نے کہا کہ انسان میں عقل فائق نہیں ہے بلکہ لاشعوری ارادہ

---

[۵] voluntarism.

فائق ہے اور انسانی عقل و خرد ارادہ و جبلت کے ہاتھوں میں ایک بے جان آلے کی مانند ہے۔ برگساں، فرائڈ، برنارڈ شا، میک ڈوگل، جیمز وارڈ، ولیم جیمز وغیرہ بھی ارادے اور جبلت کو عقل و فکر پر فوقیت دیتے ہیں، لیکن ان میں سوائے برگساں کے کسی نے وجدان کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔

اقبال ارادیت کے اسی مکتبِ فکر سے متاثر ہوئے تھے۔ ان کا نقطۂ نظر فلسفیانہ نہیں تھا، بلکہ متصوفانہ اور متکلمانہ تھا۔ انھوں نے برگساں سے بطورِ خاص استفادہ کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ برگساں بھی ایک صوفی ہے اور اس کا نظریۂ ارتقائے تخلیق وحدتِ وجود کی ہی بدلی ہوئی صورت ہے۔ جس سے اقبال بخوبی مانوس تھے۔ دوسری یہ کہ اس نے وجدان کی ہمہ گیر کارفرمائی پر زور دیا ہے۔ اور خرد کو ادراکِ حقیقت کے ناقابل قرار دیا ہے یہی خیال صوفیائے وجودیہ کا بھی تھا۔ برگساں نے البتہ اپنے نظریے کی تصدیق و توثیق کے لیے اصولِ حیاتیات سے استناد کیا ہے جس سے اس کے افکار پر سائنٹفک ہونے کا شبہ ہوتا ہے۔ اقبال بھی الٰہیات کو سائنٹفک بنیادوں پر نئے سرے سے مرتب کرنا چاہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ اس کوشش میں برگساں کے ارتقا و زمان کے نظریات ان کے لیے مفیدِ مطلب ثابت ہوں گے۔ اِن وجوہ کی بنا پر ان کے ہاں عقل و وجدان کا تقابل کم و بیش اسی صورت میں موجود ہے جو برگساں کے افکار کا مابہ الامتیاز ہے۔

برگساں کے عقل و وجدان کے تقابلی فلسفے کو سمجھنے کے لیے اس بات کا ذہن نشین کر لینا ضروری ہے کہ برگساں نے وجدان کو جبلت کے مفہوم میں استعمال کیا ہے وہ کہتا ہے:-

"وجدان وہ جبلت ہے جسے اپنا شعور ہو گیا ہو اور جو اپنے مقصد سے آگاہ ہو کر اس کی توسیع کا باعث ہو سکے"۔[1]

---

[1] Clifford Sarret Philosophy

یہاں جبلّت سے برگساں کی مراد وہی حیوانات کی جبلّت ہے۔ ایک اور جگہ وہ وجدان کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے :۔

"یہ ایک قسم کی عقلیاتی ہمدردی ہے جس کی مدد سے ایک شخص کسی چیز کے بطون میں جگہ پا لیتا ہے تاکہ وہ اپنے آپ کی مطابقت اُس چیز کے بے نظیر عنصر سے جو ناقابلِ اظہار ہے اکر سکے۔"

دوسری جگہ وجدان کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے :

"ایک قسم کی عقلیاتی ہمدردی جس کی مدد سے ایک شخص کسی شے کی کُنہ تک پہنچ جاتا ہے اور اس کی اُس انفرادی خصوصیّت کو پا لیتا ہے جو ناقابلِ بیان ہوتی ہے۔"

ان اقتباسات سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ حیوانات کی جبلّت اور وجدان میں کوئی فرق ہے تو یہی ہے کہ وجدان میں خود آگاہی کی صلاحیّت پیدا ہو جاتی ہے جس سے وہ اشیاء کے بطون کا ادراک کر لیتا ہے۔ یہ خود آگاہی ظاہر ہے کہ جبلّت پر عقل کے عمل کرنے سے ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اور ہر ذی شعور اور ذی عقل اس سے بہرہ ور ہوتا ہے۔ چونکہ حیوانات عقل سے محروم ہیں اس لیے اُن کی جبلّت اصلی اور قدرتی شکل وصورت میں موجود ہوتی ہے۔ انسان میں البتّہ عقل و فکر کی کارفرمائی جبلّت کو وجدان میں تبدیل کرتی رہتی ہے۔ اس صورت میں جس انسان میں عقل و خرد کا عمل جبلّت پر جتنا محکم اور مسلسل ہوگا۔ اتنا ہی زیادہ وجدان کا وہ مالک ہوگا۔ گویا وجدان وہ جبلّت ہے، جسے عقل و خرد نے شُستہ و رُفتہ کر دیا۔ لیکن برگساں اس پر اکتفا نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ وجدان عقلِ انسانی کی تکمیل کرتا ہے اور اشیاء کے اندر ایسے عناصر کا ادراک کر لیتا ہے جو ناقابلِ اظہار ہوتے ہیں اور عقل کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں اس کے فلسفے میں باطنیّت اور تصوّر کا عنصر داخل ہوتا ہے۔ فرینک تھلی تاریخِ فلسفہ میں لکھتے ہیں

"خرد دشمن تحریک کا سب سے دل چسپ اور ہر دل عزیز مفکّر برگساں ہے۔ رُومانیوں

نتائجیت پسندوں اور صوفیوں کی طرح اس کا عقیدہ ہے کہ سائنس و منطق ادراکِ
حقیقت سے قاصر ہیں۔ زندگی اور حرکت و تغیر کے مقابلے میں عقلی استدلال بے کار ہے
سائنس صرف میکانی بے حس اور جامد اجسام و اشیاء کا جائزہ لے سکتی ہے۔ عقل جوششِ
حیات کے ہاتھ میں محض ایک آلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وجدان زندگی ہے حقیقی زندگی
وجدان خود آگاہ شائستہ اور روحانیت آمیز جبلت ہے۔"

برگساں کے بقول عقل ہی جبلت میں خود آگاہی کی صلاحیت پیدا کرتی ہے۔ اس صورت میں یہ
سوال پیدا ہوگا کہ وجدان ایسی باتوں کا ادراک کیسے کر سکتا ہے جو عقل کی گرفت سے ماوراء ہوں۔
دراصل صوفیہ وجودیہ کی طرح برگساں بھی اس بات کا قائل ہے کہ اس کے پاس کوئی ایسی پُراسرار چیز
بھی ہے جو فلاسفہ اور سائنسدانوں کے پاس نہیں ہے۔ ڈاکٹر عشرت حسین لکھتے ہیں۔

"برگساں کا فلسفہ دراصل قدیم تصوف کی ہی نئی ترجمانی ہے۔ اس نے صرف یہ
کیا ہے کہ وجدان کو حیوانات کی جبلتوں سے وابستہ کر دیا ہے جس سے اس کے نظریات
پر سائنٹفک ہونے کا شبہ ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ عقل و شعور کے مشاہدے کو وہ
مکانی قرار دیتا ہے اور وجدانی مشاہدے کو مرورِ محض سے مخصوص کر دیتا ہے۔"

(مابعد الطبیعیات اقبال)

لارڈ برٹرنڈ رسل فلسفۂ برگساں پر تنقیدی تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"برگساں کے فلسفے کا غالب حصہ محض روایتی تصوف پر مشتمل ہے جسے مقابلۃً نئی
زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ خیال کہ عقلی نقطۂ نظر سے اشیاء ایک دوسری سے مختلف
دکھائی دیتی ہیں، پارمی نائڈیس سے لے کر بریڈلے تک مشرق و مغرب کے ہر صوفی
کے نظریے میں دکھائی دیتا ہے۔ برگساں نے دو طریقوں سے اس خیال میں ندرت پیدا

کی ہے۔ اوّلاً وہ وجدان کو حیوانات کی جبلت سے متعلق کر دیتا ہے۔ یہ خیال اس کے نظریات کو سائنٹفک رنگ دیتا ہے۔ ثانیاً وہ "مکان" اشیاء کے اس باہمی تباین کو قرار دیتا ہے جو عقل کو بظاہر دکھائی دیتا ہے اور "زمان" کو اشیاء کا ربط باہم کہتا ہے جو وجدان پر منکشف ہوتا ہے۔ اس کے افکار کی ہر دلعزیزی کا باعث اُس کا نظریۂ جوششِ حیات ہے۔ اس کی سب سے بڑی جدت یہ ہے کہ اُس نے تصوف پر ارتقاء اور حقیقتِ زمان کا پیوند لگا دیا ہے۔"

اقبال بھی ایک صوفی ہیں جو متصوفانہ افکار کی تشریح برگساں کے رنگ میں کر کے انھیں نئی شکل و صورت دینا چاہتے ہیں۔ تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ کے پہلے خطبے میں عقل و وجدان کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔[1]

"ہمارے دوسرے احساسات کی طرح صوفیانہ احساس میں بھی تعقل کا ایک عنصر شامل رہتا ہے۔ اور میں سمجھتا ہوں یہی مضمون تعقل ہے جس سے بالآخر اس میں فکر کا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ دراصل احساس کا تقاضا بھی یہ ہے کہ اُس کا ذکر فکر کے پیرائے میں کیا جائے۔"

ان الفاظ میں وہ برگساں کی عقلیاتی رہ سدی کا تصور نئے پیرائے میں پیش کر رہے ہیں۔ برگساں کہتا ہے کہ وجدان بذاتِ خود ادراک و بلاغ سے عاری ہے، ضروری ہے کہ پہلے وہ عقل کو اپنے اندر جذب کر لے تاکہ اُس کی کیفیات ضبطِ تحریر میں لائی جا سکیں۔ اقبال کہتے ہیں:

"پھر باعتبارِ نوعیت صوفیانہ مشاہدات چونکہ براہِ راست ہی تجربے میں آتے

---

[1] تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ۔ ترجمہ سید نذیر نیازی

ہیں۔ لہٰذا ان مشاہدات کو دوسروں تک جوں کا توں پہنچانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ وہ فکر کی بجائے زیادہ تر احساس کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ لہٰذا صوفی یا پیغمبر جب اپنے شعور کی تعبیر الفاظ میں کرتا ہے تو اسے منطقی قضایا ہی کی شکل دے سکتا ہے۔ یہ نہیں کہ اس کا مشمول من و عن دوسروں تک منتقل کر سکے۔"

یہاں برگساں کا خیال ہی دہرایا ہے۔ البتہ صوفی اور پیغمبر کی وجدانی کیفیات کا ایک ہی محل بحث میں ذکر کر گئے ہیں۔ اور ان کی واردات میں کسی قسم کا فرق روا نہیں رکھا۔ حالانکہ پیغمبر اور صوفی کے احوال و مقامات میں بنیادی فرق ہے۔ صوفی کے متعلق بے شک یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ باطنی کیفیات کو من و عن دوسروں تک منتقل نہیں کر سکتا۔ لیکن پیغمبر کے متعلق یہ بات کہنا اسے اپنے منصب و مقام سے گرا دینے کے مترادف ہے۔ اہلِ مذہب کے خیال میں پیغمبر معصوم ہوتا ہے اور اس کا فرض اولین یہ ہوتا ہے کہ وہ وحی خداوندی کو بلا کم و کاست اور من و عن مخاطب تک پہنچا دے۔ اس معاملے میں قصور یا نقص واقع ہوگا تو وہ اپنے فرض کو کما حقہ ادا نہیں کر سکے گا۔

پھر فرماتے ہیں۔

"جب صوفی کسی ذاتِ سرمدی سے اتحاد و اتصال کی بدولت یہ محسوس کرتا ہے کہ زمان متسلسل کی کوئی حقیقت نہیں تو اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ زمانِ متسلسل سے اس کا تعلق سچ مچ منقطع ہو جاتا ہے اس لیے کہ اپنی یکتائی کے باوجود صوفیانہ مشاہدات اور ہمارے روزمرہ کے محسوسات و مدرکات میں کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور کام کر رہا ہے۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ صوفیانہ احوال دیر تک قائم نہیں رہتے۔"

یہاں اقبال بھی برگساں کے تتبع میں بعض بزرگانِ مدرسِ تصوف پر حقیقتِ زمان کا پیوند لگا دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں اقبال کا عشق برگساں کی "جوششِ حیات" کی صدائے بازگشت ہے۔ یعنی ایسی

لے ۱۹۲ صفحہ پر دیکھیں

تخلیقی قوتِ حیات جس نے نظامِ حیات کو قائم و برقرار رکھا ہے۔ اس معاملے میں وہ صوفیۂ وجودیہ کے انکار سے انحراف کرتے ہیں کیونکہ صوفیہ کا عشق نام ہے محبوبِ ازلی سے اتحاد و وصل کی سخت کوشش کا۔

نظریاتی لحاظ سے برگساں اور اقبال عقلی استدلال اور وجدان کے درمیان کوئی حدِ فاصل قائم نہیں کرتے۔ اقبال نے فکر و احساس یا عقل و وجدان کے درمیان نامیاتی رشتے کا ذکر کیا ہے۔ لیکن یہ محض بہ مقتضائے بحث و حجت ہے۔ فی الحقیقت دونوں عقل و وجدان کی سیادت کے قائل ہیں۔ برگساں کے ہاں فلسفے کا مقصدِ واحد یہ ہے کہ عقل کو وجدان میں سمو دیا جائے۔ اقبال نے بھی اپنے اشعار میں جا بجا یہ خیال پیش کیا ہے اور برگساں کی طرح بڑے جوش و خروش سے عقل و خرد کی تنقیص کی ہے ؎

خرد از راندنِ محمل فرو ماند	زمامِ خویش دادم در کفِ دل
خرد بیگانۂ ذوقِ یقین است	قمارِ علم و حکمت بدنشین است
عقل کو تنقید سے فرصت نہیں	عشق پر اعمال کی بنیاد رکھ
حیات کیا ہے خیال و نظر کی مجذوبی	خودی کی موت ہے اندیشہ ہائے گوناگوں
ز اندر آنکہ نیک بخت و محرم است	زیرکی ز ابلیس و عشق از آدم است
ہزار بار نکوتر متاعِ بے بصری	ز دانشے کہ دل او را نمی کند تصدیق
یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار	شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

راقم کے خیال میں عقل کو شورشِ پنہاں میں شریک کرنے کی دعوت دینا یا جبلت و وجدان پر

بقیہ صفحہ (۱) فرائڈ کا EROS برنارڈ شا کی LIFE FORCE پرسیول نن کی HORME اور برگساں کی ELANVITAL کے مفروضات ایک ہی مفہوم میں مستعمل ہیں:

اعمال کی بنیاد رکھنا اور زندگی کو خیال بہ نظر کی مجذوبی قرار دینا حد درجہ خطرناک ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ شورش پنہاں پر عقل کا محکم تصرّف قائم کیا جائے اور اعمال کی بنیاد عقل و خرد پر رکھی جائے۔ عقل و خرد پر جبلّت و وجدان کی سیادت کو مندرجہ ذیل شواہد اور حقائق کی بنا پر قبول نہیں کیا جا سکتا۔

(۱) علمائے ارتقاء و حیاتیات ہمیں بتاتے ہیں کہ سب سے پہلے مادّے سے حیات کا ارتقاء ہوا پھر حیات سے جبلّت کا، پھر جبلّت سے ذہن کا اور پھر ذہن میں تعقّل و تفکّر کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ برگساں کہتا ہے کہ جب جبلّت عقل کے دخیل ہونے سے خود آگاہ ہوتی ہے تو وجدانی کوائف ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس صورت میں جبلّت اور عقل سے علیحدہ وجدان کا کوئی وجود نہیں ہو سکتا اور وجدانی کیفیات کو عقل و خرد کی ہی تخلیق تسلیم کرنا پڑے گا۔ نظر بریں یہ دعویٰ کرنا کہ وجدان عقل کی تکمیل کرتا ہے ناقابلِ فہم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ عقلی تحقیق اُسی نسبت سے معروضی ہوگی جس نسبت سے وہ جبلّت و وجدان کے عناصر سے پاک ہوگی۔ اِس کے برعکس وجدانی کیفیات بروئے کار آنے کے لیے ہر مرحلے پر ہی عقل کی محتاج رہیں۔

(۲) وجدانی کیفیات کا انحصار کسی شخص کے مخصوص رنگِ مزاج (Mood) پر ہوتا ہے۔ جو بذاتِ خود طبیعت کی افتاد، موسم کی تبدیلی اور ماحول کے گوناگوں اثرات کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ اِس لیے اُس کے اخذ کیے ہوئے نتائج پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ آلڈوس ہکسلے[۱] اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"بہار کے ایک روشن دن کو جب میرا احساس شگفتہ ہو جب میں محبّت کی خوشی سے ہمکنار ہوں اور حالات مساعد ہوں، ہو سکتا ہے کہ مجھے اس بات کا وجدان ہو جائے کہ

۱۔ A NOTE on Dogma

دنیا میں نیکی ایک بنیادی عنصر کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن جاڑے میں جب مجھے یہ احساس ہو کہ تقدیر نے ناحق مجھے جور و ستم کا نشانہ بنا رکھا ہے۔ میری آرزوئیں تشنۂ تکمیل ہوں، میری محبوبہ مجھے دھتا بتا چکی ہو اُس وقت بالواسطہ مجھے یہ وجدان ہوگا کہ کائنات اخلاقی لحاظ سے مجھ سے قطعی طور پر بے پرواہ بے تعلق ہے۔ ایک رنگِ مزاج کی ترجمانی دوسرے رنگِ مزاج کی ترجمانی سے جو اتنی ہی منطقی ہو سکتی ہے کیوں زیادہ معروضی سمجھا جائے ...... جواب یہ ہوگا کہ ہمارے پاس کوئی دلیل نہیں۔ ہم صرف یہ کر سکتے ہیں کہ یہیں وجدان بتاتا ہے۔ ہر شخص وہی ترجمانی انتخاب کرے گا جو اس کے وقتی یا گریزاں رنگِ مزاج کے مطابق ہو گی۔"

وجدان کے برعکس، عقل کے اخذ کردہ نتائج رنگِ مزاج کی تلوّن کیشی کے نہیں ہوا کرتے۔

(۳) وجدانی کیفیات متضاد و متناقض بھی ہو سکتی ہیں۔ مثلاً شیخ اکبر ابن عربی نے وحدت وجود کا نظریہ اپنے ذاتی کشف و حال کی بنا پر مرتب کیا۔ نعد شیخ کی طرح دوسرے وجودی صوفیا مولانا روم، عطار ابن الفارض وغیرہ ذاتی واردات و مکاشفات کے باعث وحدت وجود پر اعتقاد رکھتے تھے۔ فلاطینوس کا دعویٰ تھا کہ اُسے بارہا ذاتِ محض کے ساتھ اتّصال و اتّحاد کا تجربہ ہُوا ہے۔ برگساں کہتا ہے کہ مجھے اپنی زندگی میں کئی دفعہ مردِ محض کا بلاواسطہ مشاہدہ نصیب ہُوا ہے۔ ویدانتی بھی جیو آتما اور پرم آتما کے اتحاد کا دعویٰ ذاتی تجربے کی بنا پر کرتے ہیں۔ دوسری طرف ہمہ از دوست یا وحدت شہود کے شارح شیخ احمد سرہندی کا دعویٰ ہے کہ اُنھیں ذاتی کشف و شہود کے باعث اس بات کا انشراح ہُوا تھا کہ وحدت الوجود یا ہمہ اوست نرم باطل ہے اور ہمہ از دوست سچا نظریہ ہے۔ لطف یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ دہلوی اس بات کے مدعی ہیں کہ اُن کا وجدان وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود دونوں کی تصدیق کرتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے ان متضاد نظریات میں مفاہمت کی کوشش بھی کی ہے۔ ان حقائق کے پیشِ نظر اقبال کو اس بات کا حق نہیں پہنچتا کہ وہ ابن عربی کے مشاہدات کو تو الحاد و زندقہ قرار دیں۔ اور شیخ احمد سرہندی کے ہمہ از دوست کو اسلامی

ممدوح کی توحید سمجھنے لگیں۔ اپنے نقطۂ نظر کی رُو سے تو انھیں ویدانتیوں کے نروان کو بھی صحیح تسلیم کرنا پڑے گا۔

۴۔ برگساں اور اقبال کے علاوہ اکثر صوفیہ اور ویدانتی یہ کہتے ہیں کہ وجدانی کیفیات ناقابلِ اظہار ہوتی ہیں جو مولانا روم نے کس حسرت سے کہا ہے ؎

کاش کہ ہستی زبانے داشتے　　تا زِ مستاں پردہ ہا برداشتے

اے خدا بنما تو جاں را آں مقام　　کاندراں بے حرف می روید کلام

برگساں کے خیال میں وجدان بذاتِ خود ادراک و ابلاغ سے عاری ہے۔ البتہ جب وہ عقل کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے تو اُس کی کیفیات کو ضبطِ تحریر میں لایا جا سکتا ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ "صوفیانہ احساس میں بھی تعقّل کا عنصر شامل رہتا ہے"۔ برگساں نے اس عنصر کو "عقلیاتی ہمدردی" کا نام دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ وجدانی کیفیات منفرد اور شخصی ہوتی ہیں۔ اس لیے اُن میں عمومیت کا رنگ پیدا نہیں ہو سکتا۔ جو انھیں بیک وقت قابلِ فہم بھی بنا دے اور قابلِ اظہار و ابلاغ بھی۔ چنانچہ اظہار و ابلاغ کے لیے وجدان عقل کا محتاج ہے۔ جس طرح موضوع ہیئت سے بے نیاز نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح وجدان کے لیے عقل سے بے تعلق و بے پروا رہنا ناممکن ہے۔ عقل ہی باطنی احوال اور وجدانی کیفیات کو لبِ گویا عطا کرتی ہے۔

۵۔ برگساں اور اقبال کہتے ہیں کہ جبلّت یا وجدان ادراکِ حقیقت کے قابل ہیں جب کہ عقل اس کے ادراک سے معذور ہے۔ اگر وہ عقلی استدلال و تفکر سے اس نتیجے پر پہنچے ہیں تو خود اُن کے نظریے کے مطابق یہ نتیجہ غلط ہے۔ اگر وجدانی کشف و شہود سے انھوں نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے تو خود اُن کے قول کے مطابق وجدانی کیفیات ناقابلِ اظہار ہوتی ہیں۔ اور عقل کا شمول ہی انھیں قابلِ اظہار بناتا ہے۔ مقامِ غور ہے کہ عقل کا شمول اس نتیجے کی صحت و صداقت کا ضامن کیسے ہو سکتا ہے۔ جب کہ عقل بقول اُن کے ادراکِ حقیقت سے قاصر ہے۔ سی۔ ای۔ ایم جوڈ نے صحیح کہا ہے کہ عقل کے دشمن بھی اُس کی نارسائی

اور غلط اندیشی کو ثابت کرنے کے لیے عقلی استدلال ہی سے کام لیتے ہیں۔ اور نتیجۃً" خود اپنے نتائج کو غلط ثابت کر دکھاتے ہیں۔

۶۔ جن دلایل سے عقل کو حقایق اشیا کے ادراک کے ناقابل قرار دیا جاتا ہے، وہی کشف و وجدان کے خلاف استعمال کیے جا سکتے ہیں عقل کے اخذ کردہ نتائج پر اتفاق رائے کا امکان ہو سکتا ہے۔ لیکن وجدانی کیفیات اکثر متضاد ہوتی ہیں۔ میر ولی الدین[1] فرماتے ہیں

"قدیم زمانے میں اشراقیہ اور جدید زمانے میں برٹریو و (Mystics) اور برگساں جیسے فلاسفہ نے غیب کے علم کے لیے حواس و عقل کو تو قطعاً ناقابلِ علم قرار دیا۔ لیکن کشف یا وجدان یا سرّی ذرائع علم کے نام سے جس علم کی پناہ پکڑی وہ محض ڈوبتے کو تنکے کا سہارا ہے۔ جو ڈوبنے سے بہرحال نہیں بچا سکتا۔ کیوں کہ لاادریہ[2] اور ارتیابیہ[3] نے جن دلائل سے انسانی عقل کو حقائق اشیاء یا غیب کے علم کے ناقابل قرار دیا ہے۔ وہی دلائل کشف و وجدان کے خلاف استعمال کیے جا سکتے ہیں اور بتلایا جا سکتا ہے کہ عقل کی طرح کشف و وجدان بھی انسانی علم ہی کی قوت ہے۔ اور عقل و استدلال کی طرح اضافی اور اعتباری ہے اور اس کو ناقابلِ خطا اور یقینی اسی طرح قرار نہیں دیا جا سکتا جس طرح کہ انسانی عقل و استدلال کو نہیں دیا جا سکتا"۔

۷۔ برگساں کا خیال ہے اور اقبال بھی اس سے اتفاق رائے کا اظہار کرتے ہیں کہ وجدانی کیفیات کو چند لمحات سے زیادہ طول نہیں دیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ نامکمل اور گریزاں ہونے کے باعث باطنی کشف و شہود پر کسی نظریے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی۔ نہ اُسے خارج سے متعلق کیا جا سکتا ہے۔

---

[1] فلسفہ کیا ہے؟ [2] Agnostic [3] Sceptics

یہی وجہ ہے کہ وہ بقول برگساں* ادھر اُدھر بھٹکنے سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ اس لیے مجبوراً
برگساں کو بھی اپنے نظریے کی شرح و تدوین کے لیے عقلی استدلال سے کام لینا پڑا جس کی بنیادیں
زیادہ محکم اور پائیدار ہیں۔ عقلی استدلال اور سائنٹفک تحقیق کو چند لمحات تو ایک طرف رہے، کئی
مہینوں اور سالوں تک طول دیا جا سکتا ہے اور اس بات کا کوئی اندیشہ نہیں ہوتا کہ وہ گریزاں ثابت
ہوں گے۔ بعض اوقات ایک عقدے کو حل کرنے کے لیے اہلِ علم کئی نسلوں تک چراغ نیم شبی جلاتے
ہیں اور بالآخر اسے حل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ علمی انکشافات پر دنیا بھر کے سائنس دانوں کا
اتفاق ہو جاتا ہے کیوں کہ ان کے نتائج کا ہر وقت تحقیقی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ بات ہم صوفی کی
وجدانی کیفیات کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔

۸۔ علم کا مواد (DATA) حسیات (Sensations) ہی بہم پہنچاتی ہیں۔ اس لیے
حسیات کے فراہم کیے ہوئے مواد پر وجدان کی بہ نسبت عقل زیادہ کامیابی سے عمل کر سکتی ہے۔ فلاسفۂ
اسلام میں البیرونی کا فلسفہ یہ تھا کہ صرف حسی ادراکات سے جن میں عقلِ انسانی ترتیب و تنظیم پیدا کرتی
ہے علم حاصل ہو سکتا ہے۔ لارڈ برٹرنڈ رسل جو حسیات کے مسئلے پر اجتہادی نظر رکھتے ہیں فرماتے ہیں:۔

> برگساں کہتا ہے کہ عقل ماضی کے تجربات کی بنا پر ایسی چیزوں کی مشترک خصوصیات کا
> جائزہ لے سکتی ہے جب کہ وجدان میں ہر تازہ لمحے کی ندرت اور نوجوئی کا ادراک کرنے کی
> صلاحیت موجود ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر لمحے میں ندرت و تازگی پائی جاتی ہے۔ یہ بھی
> صحیح ہے کہ عقل اس کے فہم سے قاصر ہے، صرف بالواسطہ واقفیت ہی سے اس ندرت
> یا تازگی کا ادراک کیا جا سکتا ہے لیکن اس نوع کی بالواسطہ واقفیت مکمل طور پر حس

Mysticism And Logic

(SENSATION) بہم پہنچاتی ہے اور جہاں تک میرا خیال ہے اس کے ادراک کے لیے وجدان جیسی کسی خصوصی کیفیت کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ عقل، وجدان نہیں بلکہ حس نیا DATA (مواد) فراہم کرتی ہے لیکن جب کبھی یہ مواد نمایاں طور پر نیا ہوتا ہے۔ تو وجدان کی بہ نسبت عقل بدرجہا زیادہ اس قابل ہوتی ہے کہ اُس کا جائزہ لے سکے ..... درحقیقت وجدان جبلّت کا ہی ایک ترقی یافتہ پہلو ہے۔ اور جبلّت کی طرح اُن معتاد حالتوں میں بروئے کار آ سکتا ہے جنہوں نے حیوانات کی عادات کو سانچے میں ڈھالا ہے۔"

غرضیکہ وجدان علم کا مصدر و ماخذ نہیں بن سکتا کیوں کہ (۱) وہ اپنی کیفیات کی تعریف کرنے سے قاصر ہے (۲) وہ اپنی کیفیات کے اظہار و بیان سے عاجز ہے ——— کہ الفاظ و تراکیب عقل و شعور کی ہی تخلیق ہیں

(۳) وہ عقل کی مدد کے بغیر اپنی کیفیات میں صحیح و غلط کی تمیز نہیں کر سکتا۔

(۹) اقبال نے تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ میں عقل و وجدان کے تقابل پر بحث کرتے ہوئے صوفیہ کے کشف و شہود سے استدلال کیا ہے لیکن فن کاروں کو نظرانداز کر دیا ہے۔ حالانکہ اُن کی وجدانی کیفیات صوفیہ کی واردات کی بہ نسبت کہیں زیادہ قابلِ اعتماد سمجھی جا سکتی ہیں صوفی کی واردات قلب میں فکر و احساس کا ربط و تعلق گریز پا ہوتا ہے اسی لیے وہ اُن کے اظہار و بیان پر قادر نہیں ہو سکتا۔ اُسے خود اپنی بے چارگی اور لب بستگی کا احساس ہوتا ہے۔ اُس کے برعکس ایک فن کار کے ذہن میں فکر و احساس کا ربط تخلیق ہوتا ہے۔ عام حالات میں دوسرے لوگوں کی طرح اُس کے احساسات بھی منتشر اور بے ربط حالت میں موجود ہوتے ہیں۔ لیکن جب اُس کی تخلیقی صلاحیت برسرِ کار آتی ہے تو اس کے فکر و احساس کے امتزاج سے تصوراتی پیکر (images) جنم لیتے ہیں۔ جن کی

مرئی و محسوس تعبیر فنونِ عالیہ کے شاہکاروں کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اس تخلیقی ملکہ کے فقدان کے باعث ایک صوفی حالتِ وارفتگی میں کھو کر رہ جاتا ہے۔ اقبال خود ایک عظیم شاعر تھے لیکن انہوں نے اپنی شاعری کو متکلمانہ ترجمانی کا ایک وسیلہ بنا لیا۔ یہی حالت افلاطون کی تھی جس کے مکالمات ادبیات عالم میں شمار ہوتے ہیں لیکن جو شعراء کو اپنے مثالی معاشرے سے خارج البلد کر دینا چاہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کے شاہکاروں میں ہی فکر و احساس کا صحیح و سالم امتزاج عمل میں آ سکتا ہے اور تفکر و تعمق کا عنصر ہی انھیں دوامی اہمیت بخشتا ہے۔

۱۰۔ جبلّت و وجدان پر عقل و خرد کی کارفرمائی کو تسلیم نہ کیا جائے انسان کی تہذیب نفس اور عمرانی ترقی کا تصور ہی ذہن میں نہیں آ سکتا۔ مہذب انسان وہی ہوتا ہے جس کے جذبات و احساسات عقل کی پاسبانی میں ہوں اور ترقی یافتہ اور متمدن معاشرہ اسے کہا جاتا ہے۔ جس کے افراد کی جبلتیں بے راہ رو نہ ہونے پائیں۔ ریڈ[1] کے قول کہتے ہیں۔

> جدید نفسیات نے ہمیں بتایا ہے کہ انسان کے اعمال و خیالات پر جذبے اور جبلتوں کا تصرف عقل و خرد کی بہ نسبت زیادہ محکم ہے۔ ان جذبات اور جبلتوں کے تصرف کو تسلیم کرنے میں کوئی قباحت نہیں، لیکن ان کی اطاعت کرنا یقیناً ہمارے حق میں اچھا نہ ہوگا۔ جذبات اور جبلتوں میں حیوانات اور ہم برابر کے شریک ہیں۔ انھیں ضبط میں لانے کی صلاحیت ہی ہمیں انسان کہلانے کی مستحق بناتی ہے اور جذبات اور جبلتوں پر بتدریج قابو پانا ہی انسانی ترقی کی روح رواں رہا ہے۔

حیوانات جبلتوں کے ہاتھوں میں بے بس اور بے دست و پا ہیں۔ کیوں کہ ان کا ذہن تفکر و تعقل

---

[1] Psychology And Modern Problems

سے عاری ہے۔ انسان میں عقل و خرد نے جبلتوں کا بے پناہ تصرف توڑا اور تمدنی ترقی کے لیے راستہ ہموار کیا۔ مقامِ غور ہے کہ روسو اور اقبال کی طرح تمام خرد دشمن صحرائیت اور بدویت کی تعلیم دیتے ہیں۔ روسو تمدنی ترقی کا دشمن تھا۔ اقبال بھی بدویت کے مبلغ ہیں ؎

فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی یا بندۂ صحرائی یا مردِ کہستانی
دنیا میں محاسب ہے تہذیبِ فسوں گر کا ہے اس کی فقیری میں سرمایۂ سلطانی

خرد دشمنی اور تہذیب دشمنی لازم ملزوم ہیں۔ لارڈ برٹرنڈ رسل لکھتے ہیں۔

"تہذیب و تمدن کی ترقی کے ساتھ ساتھ وجدان میں ضعف آ رہا ہے۔ وجدان یا تخیل کی بہ نسبت بچوں میں اور اہلِ علم کی بہ نسبت جہلا میں زیادہ ہوتا ہے۔ جو لوگ وجدان کو بہ نظرِ استحسان دیکھتے ہیں، انہیں جنگلوں میں بھاگ جانا چاہیئے اور وحوش جیسی زندگی بسر کرنی چاہیئے۔"

عمرانی ترقی کے لیے ضروری ہے کہ انسان سوچ سمجھ کر چند واضح نصب العینوں کا تشخص کرے اور پھر ان کے حصول کے لیے مسلسل شعوری کوشش کرے۔ علاوہ ازیں انسانی ترقی نام ہے طبیعی ماحول پر قابو پانے کا۔ انسان قدیم زمانوں سے عقل و خرد کی مدد سے ہی ناموافق طبیعی ماحول کے خلاف کشمکش کر رہا ہے اگر وہ جبلت یا وجدان کے تصرف میں رہتا تو آج غاروں اور کھوہوں میں زندگی گذار رہا ہوتا۔

(۱۲) محاسنِ اخلاق کا انحصار بھی اس بات پر ہے کہ انسان کے جذبات اور جبلتیں اس کی عقل و خرد کی متابعت میں رہیں۔ ارسطو کے نظریۂ اخلاق کا بنیادی اصول یہ ہے کہ جذبات پر عقل کا تصرف ہو جس شخص کے جذبات اس کی عقل پر حاوی ہو جائیں گے وہ مقامِ انسانیت سے گر جائے گا معتزلہ کا مشہور نظریہ ہے کہ اشیاء کا حسن و قبح شرعی نہیں عقلی ہے۔ کیوں کہ انسان ذی شعور اور ذی عقل ہونے کے باعث ہی اخلاق کا مکلف ہوا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عقل ہی نیک و بد میں تمیز کرتی ہے اہل

لیے خیر و شر کا وجود لغو ہے۔ سرسید احمد خاں اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"خواہ یہ تسلیم کرو کہ انسان مذہب یعنی خدا کی عبادت کے لیے پیدا ہوا ہے خواہ یہ کہو کہ انسان مذہب کے لیے بنایا گیا ہے۔ دونوں حالتوں میں ضرور ہے کہ انسان میں بہ نسبت حیوانات کے کوئی ایسی چیز ہے کہ وہ اس بار کے اٹھانے کا مکلف ہوا اور انسان میں وہ شے کیا ہے؟ عقل ہے۔ اس لیے ضرور ہے کہ جو مذہب انس کو دیا جائے وہ عقل انسانی سے مافوق نہ ہو۔"

یہ روزمرہ کے مشاہدے کی بات ہے کہ جرائم پیشہ اور خلل کا روگ وہی ہوتے ہیں جن کی جبلتوں پر عقل وخرد کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے۔ با اخلاق انسان نفسیاتی طور پر بھی صحیح الدماغ ہوتا ہے۔ کیوں کہ صحیح الدماغی اور نفسیاتی اعتدال کا مفہوم ہی یہ ہے کہ انسان کی جبلتوں پر اس کی عقل وخرد کا تصرف مضبوط اور محکم ہو۔

۱۲۔ عقلی تحریکیں ہمیشہ اقوام عالم کے سیاسی عروج کے زمانوں میں پنپتی رہی ہیں۔ یونان قدیم، عہد مامون الرشید اور لوئی چہاردہم کے عہد میں عقلیت نے نشوونما پائی تھی۔ دوسری طرف خرد دشمنی اور معاشرتی تنزل کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عقل وخرد کا تعلق بنیادی طور پر خارج اور معروض سے ہے۔ اس کی مدد سے انسان خارجی ماحول پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے لیکن جب ذہنی و اخلاقی تنزل کے باعث وہ خارجی ماحول پر تصرف قائم کرنے میں ناکام رہتا ہے تو داخلی اور باطنی دنیا میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ یہ دنیا وہی ہے جس میں صوفیاء کے عقیدے کے مطابق کشف و وجدان کی کارفرمائی ہے۔ جو اقوام و ملل سیاسی اور معاشرتی تنزل کا شکار ہو جاتی ہیں۔ ان کے فکر و نظر، شعر و ادب ان کی اخلاقی قدروں اور عمرانی نصب العینوں میں فرار کی یہ کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ ہندوستان میں شنکر اچاریہ کے نظریۂ ویدانت کو ملک گیر مقبولیت اس وقت میسر آئی جب ہندوؤں کی سیاسی قوت کا شیرازہ بکھر

پکا تھا۔ علمی دور کے تنزل پذیر یونان و روم میں کلبیت اور لذت پرستی کا دَور دورہ ہُوا۔ تاتار کے خروج اور دولتِ عباسیہ کی تباہی کے ساتھ اسلامی دنیا میں رہبانیت، تجرد گریزی اور تصوف و عرفان نے نشو و نما پائی۔ شہنشاہ اکبر اعظم کے عہد میں عقلیت کو فروغ ہُوا تھا۔ یہ مغلوں کی سیاسی عظمت و سطوت کا زمانہ تھا چنانچہ فیضی کے اشعار اور ابوالفضل کی انشا میں ایک خاص طنطنے کا احساس ہوتا ہے۔ جو دورِ زوال کے شعراء ناصر علی سرہندی اور بیدل کے کلام میں دکھائی نہیں دیتا۔

اِن دلائل سے یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ عقل تمام قوائے نفسی کی رئیس ہے۔ عقل ہی انسان کو حیوان سے ممتاز کرتی ہے۔ اِسی کے طفیل بنی نوع انسان حیوانات کی صف سے جُدا ہونے میں کامیاب ہوئے تھے اور اِسی کے نشو و نما نے تہذیب و تمدن کی بنیادیں استوار کی تھیں۔ فرد کی تہذیبِ نفس کا سوال ہو یا اقوام عالم کے تمدن کا دونوں کا انحصار اس بات پر ہے کہ بنی نوع انسان اپنے مقدر کی باگ ڈور عقل و خرد کے سپرد کریں۔ کیونکہ جبلت و وجدان سے بھی عقل کی رہنمائی میں ہی تعمیری کام لیا جا سکتا ہے؛

ادبی دنیا۔ لاہور

میراجی

نئی شاعری کی بنیادیں

کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں۔ ہیں اُن میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں۔ گویا زندگی کا سیاسی اقتصادی یا جنسی پہلو اُن کی نظر میں نئی شاعری کا خام مواد ہے۔ میں اُن کی بھی نہیں کہتا۔ میرے خیال میں نئی شاعری ہر اُس موزوں کلام کو کہا جا سکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے، سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو۔ یعنی کوئی شاعر روائتی بندشوں سے الگ رہ کر احساس، جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔ اور اس طرح اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبرآبادی سے ملتا ہے۔ نظیر سے پہلے بھی کبھی کبھار کوئی ایسی بے تاب اور بے باک روح دکھائی دے جاتی ہے جس نے کسی نہ کسی حد تک نئے راستوں پر چلنے کی کوشش کی لیکن ماحول پر اپنے اثر کے لحاظ سے اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ چنانچہ ہر طرح دیکھتے ہوئے نظیر ہی کو ہم نئی شاعری کا پہلا نمائندہ سمجھیں گے۔ نظیر کے بعد غالب ایسا سنگ میل ہے جس کی انفرادیت کا اثر اب تک جاری ہے۔ اور آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گا۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام ایک سانس میں نہیں لینے چاہئیں۔ کیونکہ انہوں نے چند اصولوں کے تدبر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رغبت دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا لیکن ان کا یہ قدم کچھ ایسا تھا جیسے تعلیمی اداروں میں

گلستان یونان کی بجائے اردو کو بس ظاہر ہوئے۔ اور غالب کے بعد اگر یہ حالی اور آزاد کی روایات ہی کے سائے میں اس کی ابتدائی نشوونما ہوئی۔ اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک دھندلکے میں چھپا ہوا ہیئت کا سب سے پہلا شعوری تجربہ شرر لکھنوی کا ہے جنھوں نے ڈراما کے ذریعے سے آزاد نظم کو رائج کرنے کی ناکام کوشش کی۔ اور اقبال کے پھیلتے ہوئے اثرات کے ساتھ ساتھ مولوی عظمت اللہ۔ عبدالرحمٰن بجنوری۔ حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ سیماب۔ ساغر اور جوش ابتدائی کشمکش کے بعد کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں۔ اور ان سب کے بعد نوجوان شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آکھڑا ہوتا ہے۔ اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان ایک الجھن سی پیدا کرتے ہیں۔

نئی صورتیں۔ نئے موضوع، نئے انداز بیان — شاعری میں ان سب کی آمد ایک طرح سے داخلی اور خارجی ضروریات کی پابند ہے۔ ابتدائی انسان کی ضروریات محدود تھیں۔ اس لیے اُس کی شاعری بھی محدود رستوں ہی پر چل سکی۔ بلکہ یوں کہیے کہ اُس کی نگاہیں اپنی ضروریات کے دائرے ہی میں شعریت کی تلاش کر لیں۔ پیٹ بھر کر اپنی ہمدم شتابہ کے ساتھ فراغت کے لمحوں سے لطف اٹھانا، پیٹ بھرنے کے لیے خوراک کی فراہمی اور ڈر — فطرت کے مظاہر سے ڈرنا، اپنے ہم جنس دشمنوں سے ڈرنا۔ بس یہی باتیں تھیں جن سے گیت کی بات نکلتی تھی۔ انتہا اور خوف کے دو متوازی خطوط کا درمیانی فاصلہ ابتدائی انسانی کی شاعری ہے۔ جوں جوں ارتقائی منازل طے ہوتی گئیں اور تہذیب و تمدن کی الجھنوں سے واسطہ پڑا۔ انسان کے تخیل کا ستارہ کہیں کا کہیں اپنے جلو میں اڑتی ہوئی نورانی دھول لیے خیال کے آسمان میں ایک کہکشاں بناتا گیا۔ تہذیب و تمدن کی آمد نے نہ صرف احساس و جذبات کی ادبی تزئین کی، بلکہ اس کے بعد ذہن ہر طرح کے فطری اور غیر فطری راستوں پر گامزن ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی سوچنے لگا کہ اب کون سے نقطے کو اپنی منزل بنایا جائے۔

ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے۔ اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری
زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے۔ اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر
اثر انداز ہو رہے ہیں۔ بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آتے ہوئے خیالات جہاں
ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوتے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ
کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آتا جا رہا ہے بلکہ آ چکا ہے۔

پہلے زمانے میں ہر بات محدود اور معین تھی۔ اصنافِ سخن محدود تھیں۔ موضوعِ شعری کا ایک معین دائرہ
تھا۔ اور اس کے ساتھ ہی ہر شخص کا ذہنی افق بھی ایک ہی رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں موضوعاتِ شعری میں
وسعت پیدا ہوئی۔ اصنافِ سخن میں بھی نت نئے پیکر ڈھالے جانے لگے اور ذہنی افق بھی اپنے نئے رنگ جلوؤں
سے نگاہوں کو لبھانے لگا۔

گذشتہ پانچ سات سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک ابھری ہے۔ وہ
ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے یہ کیسی حقیقت، جس کے ایک عنوان سے الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ
اس خواب کو کثرتِ تعبیر نے پریشان کر دیا ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں۔ اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ اس
تحریک کے اولین علمبرداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی
جمہوریت کا ہم معنی سمجھا۔ اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب
کے پھیلانے والے بن کر رہ گئے۔ حالانکہ ہر اس ادبی تخلیق کو ترقی پسند کہا جا سکتا ہے جو خیال افروز ہو اور
ذہنی اور جسمانی زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہمیں کم سے کم ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے۔

آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو ہر دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے لیکن انسان انسان
سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے
لیے جس خلوص کی ضرورت ہے۔ سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں۔ یا کم سے

کم ملتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ پہلے بھی یہی صورتِ حال تھی لیکن ایک اور انداز میں۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں مدت سے پھولوں کی ایک سیج بچھی ہوئی تھی۔ اور اس پر ایک چنچل سندری غزل کا روپ دھارے سولہ سنگاروں سے سجی بیٹھی ہوئی تھی۔ تشبیہوں کی داسیاں، استعاروں کے چنور ڈلاتی ٹہل سیوا میں مصروف تھیں۔ راج محل میں آنے جانے والے چنچل سندری کی مدھ بھری چھب سے اپنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والے اور دل کو گرمانے والے چیدہ چنائے گنتی کے چند آدمی تھے۔ اور ایسی الگ اور اچھوتی سبھا میں ہر کسی کو جانے کی ہمت بھی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں وہی جا سکتا تھا جسے راج دربار میں جانے کا سلیقہ ہو، جو ایسی محفلوں کے ادب آداب سے واقف ہو، جو دوسروں کی سن کر واہ واہ کہہ سکتا ہو، اپنی کہنے پر تلا بیٹھا ہو۔ نتیجہ غالب، اثر، چند جادوگر ایسے آئے جنہوں نے پرانے راگ کے سروں سے مدھ بھرے کر دیا ٹھاٹھ جمانا چاہا۔ لیکن سننے والوں کے کانوں میں اپنے اپنے وقت کی گونج بن کر ہی رہ گئے۔ راج محل کے رہنے والوں کی دکھائی نہ دینے والی بیڑیاں کٹ نہ سکیں اور وہ ننھی چلتی، کھاتی پیتی، ہنستی بولتی، اپنی بات کہتی دوسرے کی سنتی اور نئے رستوں کی تلاش کرتی ہوئی زندگی محل کے سنہری چوکھٹ کے اندر قدم نہ رکھ سکی۔

اس کے بعد ساحل سمندر پار ایک جنگی طوفان اٹھا۔ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی آندھی آئی، خس و خاشاک اڑاتی۔ لیکن اپنے اپنے جلو میں ننھی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لائی۔ اب رفتہ رفتہ نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ کوئی بولا ادب کو زندگی سے قریب لانا چاہیئے۔ کوئی کہنے لگا ہم اپنے سرمائے سے دستبردار نہیں ہو سکتے۔ کوئی پکار اٹھا ہم صرف دو باتیں جانتے ہیں۔ خلوص اور آزادی۔ اور بس اپنے اپنے راگ کے ہنگامے نے ایک الجھن پیدا کر دی۔ ایک ایسی الجھن جس سے نئی لہریں مچل اٹھتی ہیں۔ جس سے نکل کر زندگی سفر کی نئی منزلوں کو طے کرتی ہے لیکن جس کا دھندلکا ایک بھول بھلیاں کی مانند ہوتا ہے۔ ایسی بھول بھلیاں جس میں سے چند ہی لوگ صحیح راستے کو دیکھ

سے ابھرنے والے ہیں۔ زوال کے ساتھ ساتھ نئی سیاسی تحریکوں کے زندگی بڑھانے والے اجزا بھی ملتے ہیں اور یہ پہلے زوال کی پستی اور شدت ہی تھی جس نے ہر اس مٹی رنگ کے گرد اپنے پن کا دنیا بھر سے مقابلہ کرنے کی نئی امنگیں پیدا کر دیں۔ اور زندگی کے ہر شعبے میں ترقی اور آزادی کی طرف رغبت پیدا کی۔

سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں۔ شہروں کے فاصلے گھٹے، نئی تعلیم آئی۔ اور کنوئیں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اور وسعت ہے۔ گہرائی سے پہلے خیالوں کو ہیچ ثابت کر رہی ہے۔ تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔ وہ احساس جو ہر لحظہ بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتوں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں۔ اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتارِ حیات کی تیزی نے جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیئے۔ چنانچہ گہرے تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہو گئی۔ اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان شاعر پہلے بن گئے۔ اور شاعری کے لیے جس قدر علم کی ضرورت ہے۔ اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے۔ بلکہ اسے یکسر نظر انداز کر گئے۔ اور اس لیے علم کی یہ کمی جب گہرائی اور وسعت کے اس فقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعرا میں اکثر موجود ہے تو اعتراضات کی گنجائش نکلی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعووں نے مخالف بھی پیدا کر دیئے۔

گھریلو زندگی کی تخریب اور نئی خواہشات کی تشنگی۔ یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر لیں ہر نئے

کے شعور کے لیے حفیظ کے مرہونِ منت ہیں جو حفیظ کی شاعری کا نمایاں عنصر ہے اور جو ان کے گیتوں اور نظموں میں زیادہ جھلکتی ہے۔

ایسے زمانے میں جب کہ ایک طرف تو شاعر پہلے ہی سے میدان پر چھائے ہوئے تھے۔ ادھر ۱۹۳۰ء کے بعد کے سالوں میں اردو شاعری میں ایک بہت خفیف سی تبدیلی نمودار ہوئی۔ ہر چند اس تبدیلی کی ابتداء بے حد نرم تھی لیکن وقت کے ساتھ یہ تبدیلی ایک زبردست انقلاب کی صورت اختیار کر گئی اور اس نے حالی اور آزاد کے لائے ہوئے انقلاب کو بھی بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ بعض لحاظ سے یہ انقلاب آزاد اور حالی کے لائے ہوئے انقلاب ہی کا ایک سلسلہ تھا۔ کیونکہ اس کے پیچھے بھی یہی مقصد کارفرما تھا کہ روایت سے بغاوت کر کے شاعری کو ماضی کی بندشوں سے آزاد کیا جائے لیکن یہ انقلاب ان معنوں میں ذرا مختلف تھا کہ اس کے لانے والے زیادہ مضطرب اور بے چین تھے۔ یہ نیا انقلاب تین نوجوان لائے جو اگرچہ علیحدہ علیحدہ کام کر رہے تھے لیکن ان میں تصوراتی یکسانیت موجود تھی۔

یہ شاعران متضاد اور نئے فکری اسلوبوں کا نتیجہ تھے۔ جو اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ ان میں سے کئی نے مغربی تعلیم حاصل کی تھی اور بعض نے انگریزی ادب کا سخت مطالعہ بھی کیا تھا۔ ساتھ ہی ان کے ذہن کے دروازے نئی معلومات کے لیے وا تھے۔ اور یہ وہ فکری پہلو ہے جس میں آزاد اور حالی کو بہت کم کامیابی نصیب ہوئی تھی۔ نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ، جو علم کا نیا معیار قرار پاتے تھے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کا شعور اور ان میں عملی حصے نے مل کر انھیں ایک ایسی نئی آگہی دی۔ جو حالی، آزاد اور اقبال کی شعری کیفیات سے بالکل مختلف اور روایتی شاعری کی راہ سے مکمل علیحدگی کے مترادف ہی تھی۔

۱۹۲۰ء کی اس تحریک کو ۱۹۳۰ء تک پہنچنے میں دو محاذوں کا سامنا کرنا پڑا اور جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں۔ بعض پہلوؤں سے اس کا مقصد حالی ہی کی تحریک کو آگے بڑھانا معلوم ہوتا تھا۔ مثلاً روایت سے بغاوت اور سماجی ذمہ داریوں کا احساس۔ لیکن بعض دوسرے پہلوؤں سے یہ تحریک خود حالی سے بغاوت کے جراثیم بھی اپنے اندر رکھتی تھی۔ چنانچہ شاعروں کی دو مختلف جماعتیں نمودار ہونا شروع ہوئیں۔ ان میں سے ایک کے نزدیک ادب کی مکمل آزادی انتہائی اعتقاد تھی، چاہے وہ روایت سے آزادی ہو یا اسلوب سے۔ اس جماعت نے اپنی کوششوں کو نئے موضوعات کی تلاش اور نئے اسلوبوں کی جستجو اور اظہار خیال کے نئے طریقوں کی فکر کی طرف مرکوز کر دیا۔ اور اپنی تخلیقات میں نئے جذباتی اور فکری تجربات کو سمو دیا۔ اور اس طرح ان کی تجرباتی فکر نے اردو شاعری میں شعر کی نئی صورتوں کا تعارف کرایا۔ اس میدان میں سب سے پہلے جو شاعر نظر آتے ہیں ان میں میراجی، ڈاکٹر خالد اور راقم الحروف شامل ہیں جن کے متعلق یقین کیا جا رہا ہے کہ ان لوگوں نے مختلف انداز میں آج کی اردو شاعری پر ایک نمایاں اور گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کو روایت پر، چاہے وہ کسی شکل میں ہو اعتماد اور اعتقاد نہیں تھا۔ اور اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سمبل، مشترکہ حکایتیں۔ محبت کا ایک مقرر معیار، ایک روایتی بندھا ٹکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں مکمل یکجہتی۔ ان نئے شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا۔ ہر چند کہ وہ ابھی تک اقبال کے سائے تلے رہ رہے تھے اور روایتی اسکول کے شاعروں کا ایک بڑا گروہ اب بھی ایک دوسرے کی نقل اتارنے میں مشغول تھا اور اس نقالی پر فخر مند بھی۔

ان تین شاعروں میں میراجی صرف ایک شاعر ہی نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا۔ اس زمانے میں جب کہ ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا۔ میراجی نے

باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا۔ اگرچہ میراجی نے باقاعدہ تعلیم
بہت تھوڑی سی پائی تھی لیکن انہوں نے اپنی ذاتی مساعی سے انگریزی شاعری نفسیاتی تجزیئے اور
قدیم ہندو ثقافت کا گہرا علم حاصل کر لیا تھا۔ یہ اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت متضاد چیزیں ہیں۔ لیکن ان کی
شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ امتیاز کرنا ناممکن ہے۔ انگریزی شاعری سے انہوں
نے اپنے نئے شعور کا ادراک حاصل کیا۔ اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجزیوں سے
انھوں نے فطرتِ انسانی کی عمیق اور انتہائی گہرائیوں کی آگہی حاصل کی۔ اور قدیم ہندو ثقافت نے میرا
جی کو ان کی شاعری کے لیے موضوعات اور ماحول مہیا کیے۔ میراجی نے بہت کچھ کہا اور لکھا۔ ان کی
زیادہ تر تخلیقات ان کے خاندان والوں کی لاپروائی سے ضائع ہو گئیں اور کچھ ابھی تک ان کے
مداحوں کے قبضے میں ہیں جن کے شائع ہونے کی نوبت ابھی تک نہیں آئی۔ ان کی شاعری کے
صرف دو مجموعے اب تک شائع ہو سکے ہیں۔ "میراجی کی نظمیں" اور "میراجی کے گیت"۔ ان کی
شہرت اور کثرتِ تخلیق کی حکایتوں کے مقابلے میں بہت مختصر اور قلیل ہیں۔ میراجی اپنے آسان
اسلوب کے باوجود ایک ادق شاعر مشہور رہے۔ حالانکہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں
ہے۔ آخری بات یہ کہ میراجی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں
طبع آزمائی کی ہے بلکہ وہ خود بھی پیچیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے
زیادہ جذباتی ہے۔

ڈاکٹر خالد کا آغاز شروع میں بہت امید افزا تھا۔ لیکن بہت جلد یہ واضح ہو گیا کہ ان
کی شاعری صرف اسلوب کے تجربے تک محدود تھی۔ اور اس میں اظہار کی سچی خواہش کا شدید فقدان
تھا۔ ان کے ابتدائی دور کی بعض نظمیں نیم فلسفیانہ ہیں اور بلاشبہ ان میں زندگی کی آگہی اور اس کے تقاضوں
کا شعور بھی پایا جاتا ہے۔ لیکن ان کے آخری دور کے کلام میں جذباتی رچاؤ اور فکری جستجو دونوں

خود کو جدید شاعری کے تصوراتی عنصر سے ہم آہنگ کر سکے جس کی جدید شاعری مبلغ تھی۔ اس کے علاوہ بعض پڑھنے والوں کو یہ یقین آنا بھی مشکل ہو گیا تھا کہ کوئی شاعر اپنی سرگذشت اور واردات سنے علاوہ بھی کچھ کہہ سکتا ہے۔ چنانچہ انہیں میری نظموں میں خود کلامی کا ڈرامائی عنصر بھی مفقود نظر آیا۔ میرا دوسرا مجموعہ "ایران میں اجنبی" ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔ جس میں زمانہ جنگ کے ایران سے متعلق کینٹوز شامل ہیں۔ یہ کینٹوز ذاتی محسوسات سے زیادہ مملو نہیں ہیں بلکہ زیادہ واضح امکانات کے حامل ہیں۔ ان کینٹوز میں غیر ملکی اقتدار کے جوتے کے نیچے دبے ہوئے ایشیا کے مسائل اور دنیا کے اس حصے میں غیر ملکی سیاسی مفادات کی چپقلش کا احاطہ کیا گیا ہے۔

دوسرا محاذ نام نہاد ترقی پسندوں کا تھا۔ اس گروپ میں ایسے شاعر شامل تھے جو نئی اقدار لے کر اٹھے تھے اور جنھوں نے غیر معمولی ہمت اور جرأت سے کام لیا تھا۔ لیکن بہت جلد یہ محض نعرے بازوں اور ایک مخصوص نظریے کے مبلغوں میں بدل کر رہ گئے۔ چنانچہ ان کی شاعری کے تمام موضوعات اپنی اندرونی افتاد اور رہنمائی کے بجائے غیر ملکی نظریات اور دباؤ پر منحصر تھے۔ بظاہر ان کی شاعری کا ایک مخصوص نظریہ تھا۔ اور انھوں نے اس کا کھلا ہوا اعتراف کیا کہ وہ ادب کو نظریے کی اشاعت کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نے بلاشبہ خلوص اور اعتقاد سے کام لیا۔ لیکن ان کی تخلیقات محض سطحی اور بعض اوقات صحافیانہ ہوتی تھیں۔ اس تحریک نے بھی اردو ادب اور شاعری پر بلاشبہ ایک نمایاں اثر ڈالا۔ لیکن بدقسمتی سے وہ اچھے شاعر اور ادیب پیدا نہ کر سکی۔
فیض احمد فیض جن کا اس ترقی پسند سلقے سے نزدیکی تعلق ہے، اس سے مستثنیٰ ہیں اور ان پر میری رائے کا اطلاق نہیں ہوتا۔ فیض کو ایک اہم شاعر کہا جا سکتا ہے چاہے وہ کسی تحریک سے متعلق ہوں یا نہ ہوں۔ ایک بات تو یہ کہ فیض کسی خاص سیاسی فلسفے کے حامل شاعر نہیں ہیں۔ اور نہ وہ کسی صورت میں بھی اس سیاسی نظریے کو نارمیے یا نعرے میں تبدیل کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ طبعی طور پر رومان پسند ہیں

... ہر کوئی ان کی شاعری سے رومان پسندی اور بامقصد سماجی حقیقت پسندی کے امتزاج کا اندازہ لگا
سکتا ہے۔ نیز وہ ان باتوں کے استعمال سے بچتے ہیں جو ترقی پسندوں اور مارکسی سفریت کے مداح شاعروں
اور ادیبوں کا طرۂ امتیاز ہیں۔ ان کے تخیل کا انحصار ان کے فوری تجربات پر ہو رہا ہے لیکن وہ ہر دور میں ان
کے بیشتر حیرت انگیز طور پر تصور کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اسلوب کا تعلق ہے وہ بھی
حافظ کی طرح رومانی ہے اور وہ اسی کی طرح بہت سی تشبیہیں استعمال کرتے ہیں، اگرچہ دونوں کے مقاصد میں
بنیادی اختلاف ہے۔ ان کا پہلا مجموعۂ کلام "نقش فریادی" لاہور سے کے ساتھ ہی ساتھ شائع ہوا تھا اور
راقم الحروف کو "نقش فریادی" کا پیش لفظ لکھنے کا فخر حاصل ہے۔ اس کے بعد ان کے دو مجموعے اور
شائع ہوئے جو ان کے اس کلام پر مشتمل ہیں جو دورِ محبوسی میں کہا گیا تھا۔ ان کی شاعری کا غالب عنصر
آزادی کی زبردست خواہش اور اپنی تیرہ بختوں کی تمنا کا آئینہ دار ہے۔ لیکن ترقی پسند گروپ کے دوسرے
شاعروں کے برعکس فیض کے مزاج میں قنوطیت کا شائبہ تک نہیں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ جیل میں بند
رہنے کے باوجود بھی ان کے مزاج میں کوئی بدمزگی پیدا نہ ہو۔

نوجوان شاعروں میں میرے خیال میں سرفہرست نام مختار صدیقی کا ہے جو کہ موسیقی اور ہیئت
پر موثر نظمیں اور "موہن جو دڑو" اور "ٹکشلا کی تباہی" پر منظوم ڈرامے سپرد قلم کر چکا ہے۔ مختار صدیقی
کی بعض ابتدائی نظمیں تقسیم ہند کے ہنگاموں سے بھی متعلق ہیں اور ان تکلیفوں اور اذیتوں کی آئینہ دار
ہیں جو اس ہنگامی دور میں عوام کو پہنچیں۔ یہ نظمیں گہرے رنج و غم کے احساس کا نمونہ ہیں۔ اور قنوطیت
کے مقصد کی یکسر مخالف۔ حال ہی میں اس نے پنجابی طرز "سی حرفی" پر کام شروع کیا ہے جو تیس مصرعوں
یا بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اور اس کا ہر بند حروف تہجی میں سے ایک سے شروع ہوتا ہے۔ مختصراً
مختار صدیقی ہر لحاظ سے ایک جدید شاعر ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ کئی پہلوؤں سے اسے
روایت پرست بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس کی شاعری میں ماضی کے لیے ایک قسم کی بے چینی

(NOSTALGIA) پائی جاتی ہے۔ نیز اس کی نظموں کا انداز جدید سے زیادہ کلاسیکی ہے اور اس کا شمار ایک قادر الکلام [illegible] شاعر کا ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ جو چیز اردو شاعری کے قاری کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ سماجی ماحول کا بڑھتا ہوا شعور، اور عام طور پر بدلتے ہوئے انسانی اقدار کا ادراک ہے۔ ہم میں بلاشبہ غالب اور اقبال جیسے عظیم شاعر نہیں ہیں لیکن ہمیں اس کمی کا افسوس بھی نہیں ہے۔ اس لئے کہ ہمارے شاعر اس قابل ہیں کہ وہ ہر موضوع پر لکھ سکیں، آزادی کے نئے ماحول کی ترجمانی کر سکیں جس نے انھیں آزادانہ اور بے تکلفانہ اظہارِ خیال کے قابل کر دیا ہے۔ نیز وہ دور کے سارے شاعروں کو البتہ وہ آسائش اور سہولتیں میسر نہیں ہیں جو ان میں پختگی اور توانائی پیدا کر سکیں۔ نہ ہی اعلیٰ تعلیم کے تمام تر ذرائع مہیا ہیں اور سب شاعر تعلیم حاصل کرنے کے قابل بھی نہیں۔ موجودہ شاعروں میں سے اکثر متوسط طبقے کی پیداوار ہیں جس کے سبب وہ اپنے گردو پیش کے مسائل کی زیادہ حس رکھتے ہیں اور جس کی روک ٹوک ایک غلط اقدام ہوگا۔ بدقسمتی سے ہمارے شاعروں کی رہنمائی کے لئے محض معدودے چند نقادوں کی بھی بڑی کمی ہے۔ مشاعروں کے سامعین کی تعداد اگرچہ کبھی کم نہیں ہوتی لیکن ان کی تعداد یقیناً شاعری کو روایتی انداز کی طرف موڑ سکتی ہے۔ اور مشاعروں میں حاصل کی ہوئی بے جا [illegible] شاعر کو ذہنی طور پر کاہل بنا دیتی ہے۔ اور وہ اعلیٰ معیاری تخلیقات کرنے میں سستی برتنے لگتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اگرچہ ہمارے شاعر جدید تقاضوں سے بخوبی واقف ہیں اور انھیں موضوعات کے انتخاب میں کچھ نہ کچھ [illegible] حاصل ہے۔ لیکن وہ فنی مہارت سے لاپرواہ نظر آتے ہیں جو ہماری شاعری کی بعض بڑی ضروریات میں شامل ہے۔

نوٹ: میں نے اپنے مضمون میں صرف پاکستانی اردو شاعری سے بحث کی ہے کیونکہ میں اردو ادب کی صرف پاکستانی ادب کو ہی ہندوستانی ادب سے بالکل الگ خیال کرتا ہوں۔

(تبادلہ، کراچی)

مہیا کرنے کے لیے "تہذیب الاخلاق" جاری کیا۔ اور مولانا الطاف حسین حالی نے شہر میں سب سے الگ دکان کھول کر ہانک لگائی : ع

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر

لارڈ میکالے، جان ملٹن اور مسٹر ایڈیسن وغیرہم سے تھوک خریدتے ہوئے اس مال کو جب گاہک نے درخورِ اعتنا نہ سمجھا تو ڈپٹی نذیر احمد اس کی نئی نسل کی فکر میں مبتلا ہوئے۔ چنانچہ وہ انگریز افسرِ تعلیم کے مشورہ پر اصلاحی قصے لکھنے لگے۔ اسی پروگرام کے تحت ڈپٹی صاحب نے "ڈینیل ڈیفو" کے ناول کو مشرف باسلام کر کے "توبۃ النصوح" کا نام دیا۔ بقول مصنف اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیتِ اولاد کے نام سے مشہور ہے۔" اس قصے کا ہیرو مشرقی علوم و فنون کا دلدادہ ہے۔ شاعر ہے۔ اس لیے نثر و ادب کی مشرقی روایت سے وابستہ ہے۔ باپ اس جرم کی پاداش میں اسے اس قدر تنگ کرتا ہے کہ وہ گھر چھوڑ کر بھاگ جاتا ہے اور سسک سسک کر مر جاتا ہے۔ بعد ازاں باپ اس کے کتب خانے کو آگ لگا دیتا ہے کیونکہ "یہ کتابیں" کیا اردو کیا فارسی سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں، جھوٹے قصے، بے ہودہ بے معنی، فحش مطالب، لچے مضامین، اخلاق سے بعید، حیا سے دور۔ نصوح ان کتابوں کی عمدگی، جلد کی پاکیزگی، کاغذ کی صفائی، عبارت کی خوبی، طرزِ ادا کی برجستگی پر نظر کرتا تھا تو کلیم کا کتب خانہ اس کو ذخیرۂ بے بہا معلوم ہوتا تھا۔ گر معنی و مطالب کے اعتبار سے ہر جلد سوختنی تھی"

ادھر مشرقی علم و ادب کا یہ خزانہ آگ کی آغوش میں تھا اور اُدھر نذیر احمد کا پسندیدہ کردار علیم مارے خوشی کے کلیاتِ آتش اور دیوانِ شرر کو آگ میں جھونکتے ہوئے کہہ رہا تھا:

"یہ تو ہیں خرافات۔ وہ عمدہ نصیحت کی کتاب ہے جو مجھ کو پادری صاحب نے دی تھی۔ میں جانتا ہوں کہ بھائی جان کی کتابوں پر پادری صاحب والی کتاب کا وبال پڑا ہے۔"

اور یوں علیم الدین صاحب کی دی ہوئی نصیحت کی کتابوں کو سینے سے لگائے رہا۔ نتیجتہً کامیابی اس کے قدم چومے گی۔ پڑھ لکھ کر وہ ڈاکٹر مولوی عبدالعلیم بنا۔ اس کے بعض ساتھیوں کو علم کی پیاس ولایت لے گئی۔ وہاں سے وہ سجاد ظہیر اور ملک راج آنند بن کر لوٹے تو انجمن ترقی پسند مصنفین کا منشور بھی ساتھ لیتے آئے۔

کہا جاتا ہے کہ ہمارے دانشوروں کی اس نسل نے روایت سے بغاوت کا علم بلند کیا۔ کیا ہوگا؟ میں تو اتنا جانتا ہوں کہ ہماری ادبی روایت کا شعلہ تو اسی وقت سیاہ پوش ہو گیا تھا جب شاہ ولی اللہ دہلوی کے مدرسہ رحیمیہ کو توپوں سے اڑا کر زمین لالہ کشن داس کے ہاتھ فروخت کر دی گئی تھی۔ اور میاں نصوح کلیم کے کتب خانہ کو نذر آتش کرنے کے فوراً بعد قومی تعمیر میں ہمہ تن مصروف ہو گئے تھے۔ باقی رہا پیش رو نسل کو پانی پی پی کر کوسنا تو لندنی ترقی پسندوں کے زمانہ طالب علمی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ صاحب ملٹن اور پروفیسر نقادوں کا تیا پانچہ کر ہی رہے تھے۔

ترقی پسند تحریک کی ابتداء اور عروج کا زمانہ ہندوستان میں بسنے والی مختلف قوموں کی بیداری کا زمانہ تھا۔ آزادی کے مختلف محاذوں پر مختلف اور متضاد نظریات رکھنے والے گروہ متحد ہو کر نبرد آزما تھے۔ چنانچہ اس تحریک نے بہت جلد اردو ادب کے کارواں کو رواں دواں رکھنے میں ایک زبردست محرک کی حیثیت اختیار کر لی۔ سیاست کی طرح ادب میں بغاوت ہی ترقی کا دوسرا نام ٹھہرا۔ غیر ملکی سامراج سے لے کر اقبال کے اسلام تک ہر شے سے بغاوت کی گئی۔ میراجی اور ان کے مقلدین نے پرانی شعری روایات سے بغاوت کی۔ اور اپنے وقت کے فرانس اور پرانے ہندوستان کی دیومالا کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے۔ نگری نگری گھومنے والے یہ مسافر رسیلے جرائم کی خوشبو کے پیچھے بھاگتے گھر کا راستہ ہی بھول بیٹھے۔ اور وجود کی تاریکیوں میں بھٹکنے لگے۔ خیر یہ لوگ تو ٹھہرے ہی داخلیت پسند۔ حیرت تو اس بات پر ہے۔ کہ ہمارے

تھا رجعت پسند دانشوروں کو بھی اپنی تو رک۔ اجتماعی جد و جہد کی صحیح سمت کا کوئی احساس نہ تھا وہ تو بس روایت شکنی کے جوش میں آ کر مذہبی، ادبی اور سماجی روایات کو جاگیرداری یا غیر انسانی روایات کا نام دے کر توڑنے میں مصروف تھے۔ ن۔ م۔ راشد جنہیں ایک مدت تک بہ یک وقت رجعت پسند اور ترقی پسند کے خطابات دیئے جاتے رہے، نے کہا

"اسی مینار کو دیکھ

صبح کے نور سے شاداب سہی

اسی مینار کے سایہ تلے کچھ یاد بھی ہے

اپنے بیکار خدا کے مانند

اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں۔

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں۔

ایک عفریت ــــــ اداس

تین سو سال کی ذلت کا نشان۔

ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی۔

ادھر راشد صاحب اپنی محبوبہ کو دریچے کے قریب لا کر تین سو سال کی ذلت کا نشان یعنی پرانی مسجد کا ٹوٹا ہوا مینار دکھا رہے تھے اور ادھر مسلمان قوم اسی مینار کو تیرہ سو سال پرانی عظمت کی علامت بنا کے خواب کو شرمندۂ تعبیر ہوتے دیکھ رہی تھی۔

طلوع آزادی کے ساتھ ہی پاکستان اور ہندوستان میں فسادات ختم ہو گئے۔ فسادات ختم ہونے کے بعد بہت بعد تک ہمارے دانشور فسادات میں انسانی مظالم کے نوحہ خواں رہے۔ اس مدت میں ایک ممتاز ادیب کے ذہن میں صرف پاکستانی ادب کی ضرورت کا اشتہار

اکبر الہ آبادی اور آبِ حیات، کو ناول کی طرح پڑھنے کا اعلان کیا۔ اور اپنی نثری تحریروں میں تئیں۔ اور اسی قسم کے دیگر متروک الفاظ کا استعمال شروع کر دیا۔ ناصر کاظمی صاحب نے میر کے بعض اشعار کو شاعر کی شخصیت کو کلیہ بتایا جنہیں پرانے نقادانِ سخن، بغایت پست کہتے ہیں۔ مگر ان سے یا کسی بھی نئی نسل والے سے یہ نہ ہو سکا کہ میر کے اشعار کو شاہ ولی اللہ کے عمرانی نظریات کی روشنی میں دیکھتا۔ یہ اس لیے نہ ہو سکا کہ ایسا کرنے کے لیے جس ادبی دیانتداری، اور ادبی دیانتداری کے لیے جس جرأت، دریافت کی ضرورت ہے، وہ نئی نسل کے کسی نوجوان میں بھی نہ تھی۔ چنانچہ TABLE TALK نئی نسل کا سب سے بڑا اثاثہ بن کر رہ گئی۔

نئی نسل کے مکالمات، فنون، سرکاری اور غیر سرکاری رسالوں میں بڑے اہتمام سے شائع کیے گئے۔ مگر قارئین نے جب ان ادیبوں کی نگارشات کو جنہوں نے ۶۲ء میں لکھنا شروع کیا تھا۔ اور جو بقول حنیف رامے ادب کے میدان میں جوتوں سمیت گھس آئے تھے۔ ان مکالمات سے زیادہ قابلِ توجہ سمجھا تو نئی نسل نے کچھ ایسی باتیں شائع کیں جن کے انداز میں اعتراف کیا کہ ادب میں جمود ہے۔

انتظار حسین صاحب نے ادب میں جمود کی ذمہ داری ادیب کی بجائے قاری پر ڈال دی۔ موصوف نے جمود کے ایک افسانہ کی مثال پیش کی۔ افسانہ میں ایک کوچوان ہے جس کا بیٹا مر گیا ہے۔ اور وہ اپنے تانگہ میں بیٹھنے والی ہر سواری کو اپنے بیٹے کی موت کا غم سنانا چاہتا ہے مگر سواریاں ہیں کہ اس کی بات ہی نہیں سنتیں۔ وہ تو اپنی ہی باتیں کیے چلی جاتی ہیں۔ چنانچہ کوچوان شام کو تانگہ کھولتے وقت یہ المناک داستان اپنے گھوڑے کو سناتا ہے۔ انتظار صاحب کے خیال میں ادیب بے چارہ تو بیوقوف کا کوچوان ہو گیا ہے۔ قارئین کو اچھی باتیں زیادہ عزیز ہیں۔ اور

کالے سایوں میں وحشی چیتوں، ننگے جسموں اور پیلے دانتوں والے سادھوؤں اور سانپ جیسی آنکھیں میچے خون کی خوشبو سونگھنے والے گدھوں کی آماجگاہ ہے۔ "لال لہو کی ہریالی تی گرماہٹ" سے مجبور ہو کر نئی نئی خواہشوں کا چیتا اس جنگل میں دن رات چیخ رہا ہے۔

قومی اور عالمی زندگی کے عظیم مسائل سے فرار کے یہ نئے بو سیدہ راستے صرف ایک ہی رویہ پیش کرتے ہیں۔ اور وہ یہ کہ ایٹم، دولت، کمل اور ناقابلِ انتہا دشتنا اور دائمی نارسائی کو ہر فردِ بشر کا مقدر بنا کر رکھ دیا ہے ۔۔۔ ہم آج نہیں تو کل خوابِ ابد میں ہوں گے۔ تو آئیے ابھی سے لمحاتِ ان کر سو رہیں ـــــ سو فن کا کام صرف ایک ہی فرض ہے کہ وہ مختلف اور متنوع انداز میں یہ نعرہ :-

ہمارا مقدر فنا کی لکیریں

لگاتے ہوئے قارئین (یعنی اپنے آپ) کو جبلی، حیوانی اور قبائلی زندگی کی طرف لوٹ جانے کی دعوت دے۔ منیر نیازی کی ایک نظم ہے :-

پر اسرار بلاؤں والا

سارا جنگل دشمن ہے،

شام کی بارش کی ٹپ ٹپ

اور میرے گھر کا آنگن ہے

ہاتھ میں اک ہتھیار نہیں ہے

باہر جاتے ڈرتا ہوں

رات کے بھوکے شیروں سے

بچنے کی کوشش کرتا ہوں

یہ مثالیں پیش کر کے راشد صاحب کو شاعرِ اسلام ثابت کرنا مقصود نہیں، یہاں تو صرف
یہ اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ راشد انسانیت کی منزل تک مقامیت اور زمانیت کی راہوں سے
ہو کر پہنچا ہے اور اس نے آفاقیت کے زعم میں آ کر ملت کو DISOWN نہیں کیا۔ سو اُسے
ادبی جمود کو توڑنے کے لیے دوسرے ادیبوں یا ادبی نسلوں کے خلاف منافرت پھیلانے کی ضرورت
کبھی محسوس نہ ہوئی۔ انھی وجوہ کی بنا پر نئی نسل والے اپنا نعرہ راشد سے مستعار لیتے ہوئے
بھی اسے اپنی فکری رہنمائی کا سرچشمہ نہیں سمجھتے۔

انتظار حسین کا یہ تجزیہ اس حد تک تو درست ہے کہ آج کا ادیب آدھا ادیب رہ گیا ہے کیونکہ
وہ قاری سے بچھڑ گیا ہے مگر آگے چل کر جہاں وہ ساری ذمہ داری قاری پر تھوپتے ہیں وہاں وہ
ذرا سی زیادتی کر گئے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ قاری کو مصنف کی پرواہ ہے نہ مصنف کو قاری کی۔ قاری
کو اپنی اور اپنے ملک کی سلامتی و خوشحالی کی فکر دامن گیر ہے اور ادیب کو رائٹرز گلڈ کی۔ رائٹرز گلڈ
کے ذکر پر یاد آیا کہ ادیبوں کا کنونشن بلانے کے سلسلہ میں ۵ دسمبر ۱۹۵۸ء کو جو اعلان کیا گیا تھا اس میں ادیبوں
نے "مارشل لاء کے نفاذ کے بعد تشکیل پانے والے معاشرہ کی تعمیر میں حصہ لینے" کا عہد کیا تھا اور
کہا تھا کہ "اس کے لیے خود شناسی اور احساسِ ذمہ داری کی ضرورت ہے جس سے ماضی کے
سیاسی مدبروں نے اپنی غیر مقصدیت کی بنا پر ہمیشہ دانشوروں کو محروم رکھا" ——— اس
اعلان سے دو باتیں بالکل واضح طور پر سامنے آ جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ مارشل لاء کے نفاذ سے
پہلے ادیب معاشرہ کی تشکیل میں حصہ نہیں لے رہے تھے۔ مارشل لاء کا نفاذ چونکہ پچھلے [illegible] کی
توبہ کا دن تھا ——— اور اس روز بلیک مارکیٹ کرنے والے ذخیرہ اندوز اور ملک دشمن
سرگرمیوں میں مصروف دیگر طبقے چونکہ تائب ہو رہے تھے اس لیے ادیبوں نے بھی اپنی مجرمانہ
غفلت کا اقرار کر کے معافی مانگی ——— دوسری بات یہ کہ مارشل لاء کے نفاذ سے پہلے کے سیاسی

کی یہ ضرورت پوری ہو جائے گی تو اُسے رفعتِ مقام اور شہرتِ دوام کے لیے پیش رو نسل کے خلاف منافرت پھیلانے اور ادبی تشدّد گردی کی ضرورت محسوس نہ ہو گی ــــ اور تب گروہ بندی سے الگ تھلگ رہ کر تخلیقی لگن سے کام کرنے والے ادیب سامنے آئیں گے ؛

(ادبِ لطیف، لاہور)

شاہد احمد دہلوی

مولوی نذیر احمد دہلوی

میں نے مولوی نذیر احمد صاحب کو پانچ برس کی عمر میں آخری بار دیکھا۔ اس سے پہلے دیکھا تو ضرور ہوگا مگر مجھے بالکل یاد نہیں۔ مجھے اتنا یاد ہے کہ ہم تین بھائی ابّا کے ساتھ حیدر آباد دکن سے دلّی آئے تھے تو کھاری باؤلی کے مردانہ مکان میں گئے تھے۔ ڈیوڑھی کے آگے صحن میں سے گزر کر پیش دالان میں گئے، یہاں دو تین آدمی بیٹھے کچھ لکھ رہے تھے۔ پچھلے دالان کے دروں میں کیواڑیوں کی جوڑیاں چڑھی ہوئی تھیں جن کے اوپر رنگ برنگ شیشوں کے بسنتے بنے ہوئے تھے۔ یہ تینوں دروازے تھے جن میں سے دو کھلے ہوئے تھے اور ایک دائیں جانب کا بند تھا۔ اس کمرے نما دالان میں ہم ابّا کے ساتھ داخل ہوئے تو سامنے ایک پلنگ پر ایک بڑے میاں دکھائی دیئے۔ ان کی سفید ڈاڑھی اور کنٹوپ صرف یاد ہے۔ ابّا جلدی سے آگے بڑھ کر اُن سے لپٹ کر رونے لگے اور ہم حیران کھڑے رہے۔ جب ان کے دل کی بھڑاس نکل گئی تو ہمیں حکم ہوا کہ دادا ابّا کو سلام کرو۔ ہم نے سلام کیا، انہوں نے پیار کیا۔ ایک ایک اشرفی سب کو دی اور ہم کمرے کے اندھیرے سے گھبرا کر باہر نکل آئے اور کھیل کود میں لگ گئے۔ اس کے بعد انہیں پھر دیکھنا نصیب نہیں ہوا ؂

سر سالار جنگ نے جب انہیں حیدر آباد بلایا تو انہوں نے یہ کہہ کر آنے سے انکار کر دیا کہ میں اسٹرانگ گورنمنٹ کو چھوڑ کر ویک گورنمنٹ میں نہیں آتا۔ جب انہوں نے اصرار کیا تو تنخواہ اتنی زیادہ

طلب کی کہ وہ کسی قاعدے سے اتنی رقم نہیں دے سکتے تھے۔ اس دشواری کو یوں حل کیا گیا کہ مولوی صاحب کے ساتھ اُن کے دو دامادوں کو بھی اچھی تنخواہوں پر رکھ لیا گیا۔

مولوی نذیر احمد کو زمانہ سازی بالکل نہیں آتی تھی۔ سچی بات کہنے میں انہیں باک نہ ہوتا تھا۔ حیدر آباد دکن میں بڑے بڑے عہدوں پر مامور ہوئے مگر خوشامد کسی کی نہ کر سکے۔ اسی وجہ سے زیادہ عرصے تک وہاں نہ رہ سکے اور پنشن لے کر دلی چلے آئے۔ ان کے لیے "غیور جنگ" کا خطاب تجویز ہوا تھا مگر انہوں نے اسے قبول نہیں کیا۔

نواب افتخار علی خاں والیٔ ریاست جاورہ کے بڑے بھائی نواب سرفراز علی خاں مرحوم بہت بیمار تھے۔ اُن کے لیے طبیبوں کی کیا کمی تھی، دنیا بھر کے علاج کرائے مگر شفا نہ ہوئی۔ ایک دن انہوں نے مولوی نذیر احمد کو خواب میں دیکھا کہ ان سے کہہ رہے ہیں: "ہمارے قرآن کا ترجمہ چھپوا لو اچھے ہو جاؤ گے"۔ نواب صاحب نے میرے والد کو دلی خط لکھا اور اس خواب کی روداد بیان کر کے ترجمہ شائع کرنے کی اجازت مانگی۔ والد صاحب نے اجازت دے دی اور صرف ترجمہ قرآن دو بڑی خوبصورت جلدوں میں ریاست جاورہ کے چھاپہ خانہ سے شائع ہوا۔ خدا کی شان کہ نواب صاحب بالکل تندرست ہو گئے۔ اور جب اس واقعے کے کوئی بیس سال بعد میں ان سے ملا تو وہ ستر سے بہتر ہو چکے تھے۔ مگر وہ ایک بڑا خوبصورت نیا محل بنوا رہے تھے کیونکہ انہوں نے ایک اور نئی شادی کر لی تھی۔

مولوی احمد حسن صاحب "احسن التفاسیر" مولوی نذیر احمد کے خلیق تھے۔ ایک دن مولوی نذیر احمد کے ہاں بیٹھے ہوئے تھے۔ مولوی احمد حسن نے دیکھا کہ ڈپٹی صاحب کی کہنیاں بہت

میلی ہو رہی ہیں اور ان پر میل کی ایک تہہ چڑھی ہوئی ہے۔ مولوی صاحب سے نہ رہا گیا، بولے "اگر آپ اجازت دیں تو جھانوے سے آپ کی کہنیاں ذرا صاف کر دوں۔" ڈپٹی صاحب نے اپنی کہنیوں کی طرف دیکھا اور ہنس کر کہنے لگے "میاں احمد حسن، یہ میل نہیں ہے۔ میں جب بجنور سے آکر پنجابی کٹڑے کی مسجد میں طالب علم بنا تھا تو رات رات بھر سید کے فرش پر کہنیاں ٹکائے پڑھا کرتا تھا۔ پہلے ان کہنیوں پر زخم پڑے اور پھر گٹے پڑ گئے۔ لو دیکھ لو، اگر تم انہیں صاف کر سکتے ہو تو صاف کر دو۔" اس کے بعد اپنا وہ زمانہ یاد کر کے آبدیدہ ہو گئے اور مولوی احمد حسن بھی رونے لگے۔

مولوی صاحب بڑے فخر سے اپنے بچپن کے مصاحب بیان کرتے تھے۔ جس مسجد میں ٹھہرے تھے اس کا ملا بڑا بدمزاج اور بے رحم تھا۔ کڑکڑاتے جاڑوں میں ایک ٹاٹ کی صف میں یہ لپیٹ جاتے اور ایک یہ اور ان کے بھائی۔ سات آٹھ سال کے بچے کی بساط ہی کیا، صبح الصباح اگر آنکھ نہ کھلتی تو ملا ایک لات رسید کرتا اور یہ لڑھکتے چلے جاتے اور صف کبھی کھل جاتی۔ اس زمانے کے طالب علموں کی طرح انہیں بھی محلے کے گھروں سے روٹی مانگ کر لانی پڑتی تھی۔ دن اور گھر بندھے ہوئے تھے۔ انہی گھروں میں سے ایک گھر مولوی عبدالقادر صاحب کا بھی تھا۔ روٹی کے سلسلے میں جب ان کے ہاں آنا جانا ہو گیا تو نذیر احمد سے اوپر کے کام بھی لیے جانے لگے مثلاً بازار سے سودا سلف لانا، مسالہ پیسنا، لڑکی کو بہلانا۔ لڑکی بڑی دبنگ تھی۔ ان کا ناطقہ بند کرتی اور انہیں مارتی پیٹتی رہتی۔ ایک دفعہ مسالہ پیسنے میں مرچوں کا بھرا ہوا بٹہ چھین کر ان کے ہاتھ کچل ڈالے۔ قدرت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ یہی لڑکی آگے چل کر مولانا کی بیوی بنی۔

مولوی نذیر احمد بڑے غیور آدمی تھے۔ سسرال والے خاصے مرفہ الحال تھے۔ مگر انہوں نے

اسے گوارا نہ کیا کہ سسرال والوں کے ٹکڑوں پر پڑے رہیں۔ جب ان کی شادی ہوئی تو غالباً پندرہ روپے کے ملازم تھے۔ اسی میں الگ ایک کھنڈ لے کر رہتے تھے۔ میں نے بڑی بوڑھیوں سے سنا ہے کہ ان کے گھر میں صرف ایک ٹوٹی ہوئی جوتی تھی کبھی بیوی ان پیتروں کو بدلگا لیتیں کبھی میاں۔

دلّی کالج سے فارغ التّحصیل ہونے کے بعد انہیں کوئی سرکاری ملازمت نہیں ملی تو سخت برہم ہوتے۔ پرنسپل سے جا کر ایک دن بولے کہ "مجھے سرکاری ملازمت اگر نہیں دی گئی تو نائیوں کی ڈنڈی کھولوں گا اور اس پر دلّی کالج کی سند لگا دوں گا۔" مگر اس کی نوبت نہیں آئی اور انہیں ملازمت مل گئی۔

مولوی عنایت اللہ مرحوم منشی ذکاء اللہ دہلوی کے بڑے صاحبزادے تھے۔ یہ وہی مولوی عنایت اللہ ہیں جو علی گڑھ کالج کے ابتدائی زمانے کے گریجویٹ تھے اور اردو میں ترجمہ ایسا کرتے کہ اس میں طبع زاد تصنیف کا مزہ آتا۔ اخیر میں حیدرآباد دکن میں ناظم دارالترجمہ بھی رہے۔ کچھ تو منشی ذکاء اللہ کی نسبت سے اور کچھ اپنی غیر معمولی قابلیت کی بنا پر مولوی صاحب سرسیّد احمد خاں کے مقربین میں شامل تھے اور ان کے سیکرٹری کے فرائض بھی انجام دیتے تھے۔ مولوی صاحب نے بتایا کہ ایک دفعہ سرسیّد احمد خاں کالج کے لیے چندہ جمع کرنے لاہور گئے۔ ان کے سب رفیق ہمرکاب تھے۔ سیّد صاحب کو توقع تھی کہ زندہ دلانِ پنجاب سے بہت روپیہ ملے گا۔ سو دوست سو دشمن۔ سیّد صاحب کے مخالفین میں مولویوں کی ایک بااثر جماعت بھی تھی جس نے سیّد صاحب اور ان کے ہم خیال لوگوں کو نیچری موسوم کر کے خوب مخالفانہ پروپیگنڈا کیا تھا۔ سیّد صاحب لاہور پہنچے اور شہر کے اخباروں اور پوسٹروں کے ذریعے اُن کے آنے اور خطاب کرنے کی خبر مشتہر کی گئی کہ بعد نماز جمعہ شاہی مسجد میں سیّد صاحب لیکچر دیں گے۔

انہیں امید تھی کہ خلقت کا خوب ہجوم ہوگا مگر مولویوں کی مخالفت، جماعت کا نہ ہر جگہ پھیل چکا تھا۔ نماز جمعہ کے بعد جب سیّد صاحب کھڑے ہوئے تو سارے نمازی انہیں نیچری اور کافر کہتے ہوئے باہر نکل گئے۔ صرف مٹھی بھر آدمی بیٹھے رہ گئے۔ سیّد صاحب اس اجرے کے لیے بالکل تیار نہیں تھے، ایسے رنجیدہ اور دل شکستہ ہوئے کہ ہمت ہی ہار بیٹھے۔ جائے قیام پر بے حد مایوس لوٹے اور اپنی ناکامی پر تاسّف کرنے لگے جس کے رفقاء نے ان کی ڈھارس بندھائی مگر کوئی صورت حالات کو سنبھالنے کی سمجھ میں نہ آئی۔ بالآخر سیّد صاحب نے فرمایا: "نذیر احمد کو دلّی سے لاؤ تو شاید کچھ کام بن سکے"۔ منشی ذکاء اللہ انہیں لانے کے لیے بھیجے گئے۔ کیونکہ ڈپٹی صاحب بڑے ضدی اور ہٹیلی طبیعت کے آدمی تھے اور سوائے منشی ذکاء اللہ کے اور کوئی انہیں رام نہیں کرسکتا تھا۔ سیّد صاحب سے بعض امور میں انہیں اختلاف ضرور تھا لیکن مسلمانوں کی تعلیم و ترقی کے باب میں وہ سیّد احمد کے حامی و مددگار تھے۔ نذیر احمد کا اس زمانے میں طوطی بول رہا تھا اور وہ ہر طبقے میں ایک بہت بڑے عالمِ دین سمجھے جاتے تھے اور لوگوں کو یہ بھی گمان تھا کہ ڈپٹی صاحب نیچریوں کے خلاف ہونے کی وجہ سے سیّد صاحب کے مخالفین میں سے ہیں۔ اور غالباً وہ اسی وجہ سے اس سفر میں سیّد صاحب کے ساتھ گئے بھی نہیں تھے لیکن جب ڈپٹی صاحب کو یہ معلوم ہوا کہ سر سیّد کی لاہور میں یہ درگت بنی تو جھٹ منشی ذکاء اللہ کے ساتھ ہولیے۔ لاہور پہنچتے ہی ایک بڑا پوسٹر شائع کیا گیا کہ نیچریوں سے مقابلہ و مناظرہ کرنے کے لیے دلّی سے ایک بہت بڑے عالم مولوی کو بلایا گیا ہے، اور بعد نماز جمعہ شاہی مسجد میں یہ معرکہ ہوگا۔ شہر میں یہ خبر آگ کی طرح پھیل گئی اور ہر مسلمان کو شوق و تجسّس ہوا کہ ان مولوی صاحب کو دیکھے کہ کس کس طرح نیچریوں کو دھجیاں دیتے ہیں۔ لوگ جوق در جوق آنے لگے اور شاہی مسجد میں تل دھرنے کو جگہ نہ رہی۔ نماز کے بعد مولوی نذیر احمد کھڑے ہوئے اور نیچریوں کی برائی سے ان کا لکچر شروع ہوا۔ سننے والوں میں بڑا جوش و خروش تھا۔ نذیر احمد کا لکچر خدا جانے کیا کیا پہلو بدلتا رہا

کہاں پہنچا۔ جب لکچر ختم ہوا تو علی گڈھ کے لیے روپیہ برس رہا تھا۔ اور انہی نیچریوں کے ہاتھ چومے جارہے تھے اور لوگوں کو معلوم ہوا کہ یہ جادوگر مولوی نذیر احمد ہیں۔

مولوی عنایت اللہ مرحوم فرماتے تھے کہ جب ہم لاہور سے دلی واپس آرہے تھے تو ایک ہی ڈبے میں سب سوار تھے۔ سرسید احمد خاں نے کسی بات کے سلسلے میں کہا: "مولوی صاحب! میں اس لائق نہیں ہوں کہ آپ کے جوتے کے تسمے باندھوں۔" مولوی نذیر احمد کھڑے ہوئے اور تعظیماً تین آداب بجالائے۔

سرسید احمد خاں عمر میں مولوی نذیر احمد سے بیس بائیس سال بڑے تھے اور عوام کے علاوہ انگریزی حکام میں بھی بہت معزز تھے۔ مولوی نذیر احمد بھی ان کی بڑی عزت کرتے اور دامے درمے قدمے سخنے ان کی مدد کرتے۔ ایک دفعہ علی گڈھ کالج میں ایک ہندو محاسب نے لاکھوں روپے کا غبن کیا اور کالج کا جاری رکھنا محال ہوگیا۔ اس خبر کو سن کر مولوی نذیر احمد دلی سے علی گڈھ پہنچے اور ہر طرح ان کی ڈھارس بندھائی۔ بولے "اگر روپیہ کی ضرورت ہو تو یہ روپیہ اس وقت موجود ہے لے لو اور بھی دوں گا اور اگر کسی خدمت کی ضرورت ہو تو میں حاضر ہوں۔" سرسید اس خلوص سے بے حد متاثر ہوئے۔

اسی زمانے میں مولوی نذیر احمد کے دو نواسے مشرف الحق اور اشرف الحق علی گڈھ میں پڑھتے تھے (ڈاکٹر) اشرف الحق نے بتایا کہ "نانا ابا نے ہمیں سید صاحب کے کمرے میں بلوایا تو ہم نے دیکھا کہ ان کے پاؤں میں بوٹ ہیں اور وہ ٹانگیں میز پر سرسید کی طرف کیے نہایت بدتمیزی سے بیٹھے ہوئے ہیں (ڈاکٹر) اشرف نے چپکے سے ان سے کہا: "نانا ابا پاؤں نیچے کر لیجئے۔" بولے۔ "یہ انہی کی تعلیم کا نتیجہ ہے۔" سرسید ہنس پڑے۔

ٹامسن صاحب (جو غالباً شمال مغربی صوبے کے لفٹنٹ گورنر تھے) مولوی نذیر احمد کے بڑے قدردان اور دوست تھے۔ ان کی آمد کی اطلاع پا کر مولوی صاحب ان سے ملنے گئے۔ چپراسی نے ایک ملّا شکل کے کالے آدمی کو دیکھا تو کوٹھی کے دروازے پر ہی روک لیا۔ مولوی صاحب نے لاکھ چاہا کہ کسی طرح تعارفی کارڈ اندر اُن تک پہنچادے مگر وہ ٹس سے مس نہ ہوا۔ اسے یہ بھی بتایا کہ میرے پرانے ملنے والے ہیں مگر وہ بھلا انہیں کیوں گردانتا؟ آخر ہار کر مولوی صاحب نے دو روپے بٹوے میں سے نکال کر اس کے ہاتھ پر رکھے اور کہا "بھائی اب تو اندر پہنچا دے"۔ یہی تو وہ چاہتا تھا۔ جھٹ کارڈ لے کر اندر چلا گیا اور فوراً مولوی صاحب کی طلبی ہوگئی۔ مولوی صاحب کمرے میں داخل ہوئے تو ٹامسن صاحب سروقد کھڑے ہوگئے اور بولے "مولوی صاحب، مزاج شریف!" یہ کہہ کر انھوں نے ہاتھ ملانے کے لیے اپنا ہاتھ بڑھا دیا۔ مولوی صاحب نے کہا "میرا مزاج اس وقت ٹھیک نہیں ہے اور میں آپ سے ہاتھ بھی نہیں ملا سکتا"۔ ٹامسن نے حیران ہو کر پوچھا "کیا ہوا مولوی صاحب آپ کو؟" بولے "آپ کا یہ چپراسی دو روپے مجھ سے لینے کے بعد آپ تک مجھے لایا ہے"۔ صاحب یہ سنتے ہی لال بھبوکا ہوگئے۔ اس چپراسی کو آواز دے کر بلایا اور پوچھا "تم نے مولوی صاحب سے دو روپے لیے؟" روپے اس کی جیب میں موجود تھے انکار کیسے کرتا؟ کہنے لگا "جی ہاں!" صاحب نے خفگی سے کہا "تم برخاست"۔ اور مولوی صاحب سے بولے "لائیے اب ہاتھ ملائیے"۔ مولوی صاحب نے ہاتھ نہیں بڑھایا اور کہا "مگر وہ میرے دو روپے تو مجھے واپس نہیں ملے"۔ صاحب نے اس چپراسی کو پھر آواز دی اور اس سے مولوی صاحب کے دو روپے واپس دلوائے۔ بولے "اب ہاتھ ملائیے"۔ مولوی صاحب نے اب بھی ہاتھ نہیں بڑھایا۔ صاحب نے متعجب ہو کر پوچھا "اب کیا بات ہے؟" مولوی صاحب نے کہا "میرے دو روپے مجھے مل گئے۔ اس کا قصور معاف کیجیے اور اسے بحال کر دیجیے"۔ صاحب چیں بجبیں ہوئے مگر مولوی صاحب کی بات بھی نہیں

ٹال سکتے تھے۔ آخر بولے "جاؤ مولوی صاحب کے کہنے سے ہم نے تمہیں بحال کیا" یہ کہہ کر مولوی صاحب کی طرف ہاتھ بڑھایا اور اب کے مولوی صاحب نے بھی ہاتھ بڑھا دیا۔

مولوی نذیر احمد صاحب علی گڑھ کے لیے چندہ اگانے کے سلسلہ میں بہت کارآمد آدمی تھے۔ اس لیے جہاں تک ممکن ہوتا سر سیّد انہیں اپنے دوروں میں ساتھ رکھتے اور ان سے تقریر کراتے۔ نذیر احمد کی قوتِ تقریر کے متعلق کہا جاتا تھا کہ انگلستان کا مشہور مقرر برگ بھی ان سے زیادہ مؤثر تقریر نہیں کر سکتا تھا۔ اب بھی اگلے وقتوں کے لوگ جنہوں نے مولوی صاحب کے لکچر سنے ہیں کہتے ہیں "یا تو ہم نے ڈپٹی صاحب کو دیکھا یا اب خیر سے بہادر یار جنگ مرحوم کو دیکھا کہ سامعین پر جادو سا کر دیتے تھے۔ جو کام ان سے چاہتے لے لیتے جب چاہا انہیں ہنسا دیا اور جب چاہا رلا دیا۔ اور جب چاہا ان کی جیبیں خالی کرالیں اور عورتوں کا زیور تک اتروا لیا کرتے تھے۔" مولوی نذیر احمد میں شوخی و ظرافت کا عنصر زیادہ تھا۔ پھبتی کستے اور چوٹ کرنے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ مولوی صاحب کہا کرتے تھے کہ چندہ اگانے کے لیے سر سیّد نے ہمارا ایک طائفہ تیار کیا ہے۔ حالی رول رول رول سارنگی بجا رہے ہیں۔ شبلی مجیرے کھڑکھڑا رہے ہیں۔ ہم طبلہ بجا رہے ہیں اور سر سیّد ہاتھ پھیلا پھیلا کر کہہ رہے ہیں۔ "لا چندہ! لا چندہ!" غور سے دیکھیے کس قدر مکمل تشبیہ ہے۔ کارکردگی کے اعتبار سے کس قدر مکمل۔

مولوی نذیر احمد بہت سخت گیر آدمی تھے اور بہت نرم دل بھی۔ مسلمانوں میں تجارت کا شوق عام کرنے کے لیے روپیہ قرض دیا کرتے اور منافع میں اپنا حصہ بھی رکھتے۔ اس شوقِ تجارت میں انہوں نے بڑے بڑے نقصان اٹھائے۔ پکا کاغذ لکھوا کر روپیہ دے دیتے اور روپیہ لینے والا خوب نفع اٹھاتا اور آخیر میں دیوالیہ ہونے کی درخواست دے دیتا۔ خوشامد درآمد سے مولوی صاحب کو راضی کر کے رقم کا بیشتر حصہ ہضم کر جاتا۔ اگر مولوی صاحب سے کوئی کہتا بھی کہ آپ کیوں ایسے لوگوں کے فریب میں آتے ہیں۔

تو وہ ناراض ہوتے اور جب غصہ دور ہو جاتا تو کہتے "میں اپنے روپے سے اُن کا ایمان خریدتا ہوں"۔
ایک دفعہ کسی کو روپیہ ادھار دیا۔ اُس نے خوب روپیہ کمایا اور کچھ مولوی صاحب کو بھی دیا۔ ایک
دن مولوی صاحب بازار میں سے گذر رہے تھے، سامنے سے ایک اعلیٰ درجے کی فٹن آئی اور اُن
کے قریب آکر رُک گئی۔ اس میں سے وہ صاحب شراب کے نشے میں جھومتے ہوئے اُترے اور جو
رنڈی ساتھ تھی اس سے ٹھٹھا مار کر بولے "ان مولوی صاحب کو سلام کرو یہ سب کچھ انہی کی
بدولت ہے"۔ مولوی صاحب کو یہ بات نہایت ناگوار گذری۔ خون کا سا گھونٹ پی کر چپکے ہو رہے
اور گھر آکر پہلا کام یہ کیا کہ موتی ساگر وکیل کو بلایا۔ اس شخص کے کاغذات اُن کے حوالے کیے اور اس
پر نالش کر دی۔ مقدمے نے طول پکڑا اور خوب خوب روپیہ برباد ہوا۔ فریق ثانی نے جب یہ دیکھا
کہ اب قید ہونے کے سوا اور کوئی چارہ نہیں تو ایک دن آکر مولوی صاحب کے پاؤں پکڑ لیے اور
ان کے قدموں میں لوٹ گیا۔ مولوی صاحب نے اُسے معاف کر دیا۔

مولوی نذیر احمد عربی میں غیر معمولی استعداد رکھتے تھے۔ کئی کئی سال سے لوگوں کا ان پر تقاضا
تھا کہ قرآن مجید کا ترجمہ کریں۔ مگر وہ پس و پیش کرتے اور کہتے کہ یہ کام ان لوگوں کا ہے جو خدمتِ دین
میں اپنی ساری ساری عمر صرف کر چکے ہیں۔ مگر جب پنشن لے کر دلی آگئے تو تعزیرات کا ترجمہ شروع
کیا اور اس سلسلے میں اکثر آیاتِ قرآنی کا ترجمہ بھی کرنا پڑا۔ اس سے انہیں اندازہ ہوا کہ یہ کام اتنا
دشوار نہیں ہے جتنی کہ طبیعت میں ہچکچاہٹ ہے۔ چنانچہ کئی مولویوں اور عالموں کے مشوروں
سے انہوں نے قرآن شریف کا ترجمہ شروع کیا۔ ایک ایک لفظ پر رد و قدح ہوتی اور بالآخر ایک
رائے ہو کر ترجمہ لکھ لیا جاتا۔ ترجمہ مکمل ہونے کے بعد ایک نابینا جید عالم کو پڑھ کر سنایا گیا اور ایک
اور عالم کو نظرِ ثانی کے لیے باہر بھیجا گیا۔ جب کاپیوں کی تصحیح ہوئی اور پروف دیکھے گئے تب بھی

اس میں ترمیم کی گئی اور جب تک اس کی طرف سے پورا پورا اطمینان نہیں ہو گیا اسے شائع نہیں کیا گیا۔ اس میں ڈھائی سال لگ گئے۔ مگر ترجمہ بھی ایسا شستہ رفتہ اور بامحاورہ ہوا کہ اب پچھلے پچاس برس میں کوئی اور ترجمہ اس سے بہتر شائع نہیں ہو سکا۔ خود مولوی صاحب کو اپنی تمام کتابوں میں ترجمۃ القرآن ہی پسند تھا اور وہ فرماتے تھے کہ میں نے اور سب کتابیں دوسروں کے لیے لکھی ہیں اور یہ ترجمہ اپنے لیے کیا ہے کہ یہی میرا توشۂ آخرت ہے۔

مولوی نذیر احمد نے دلی کی ٹکسالی اور بامحاورہ اردو میں ترجمہ کیا۔ اوّل تو ایک زبان کے الفاظ و خیالات کو دوسری زبان میں پوری صحت کے ساتھ منتقل کرنا ایک ناممکن سی بات ہے۔ پھر کلام اللہ کا ترجمہ کہ لفظ اِدھر سے اُدھر ہوا اور مفہوم بدلا۔ خدا جانے کن احتیاطوں اور دشواریوں سے یہ ترجمہ مکمل ہوا ہوگا۔ ہم تو یہ جانتے ہیں کہ اگر کسی معمولی سے مضمون کا ترجمہ بھی کرنے بیٹھتے ہیں تو دم گھٹنے لگتا ہے۔ نذیر احمد جب ترجمہ میں لفظی پابندی سے کام نکلتا نہیں دیکھتے تو مفہوم ادا کرنے کا بہترین پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ چنانچہ تعزیرات ہند کے ترجمہ میں بھی انہوں نے یہی ترکیب استعمال کی اور ترجمۃ القرآن میں بھی۔ "ٹرانسپورٹیشن فار لائف" کا ترجمہ انہوں نے "حبس دوام بعبور دریائے شور" کیا۔ ہم تو "عمر قید" کرتے مگر اس میں کالے پانی بھیجے جانے کا مفہوم ادا نہ ہوتا۔ اسی طرح انہوں نے قرآن مجید کے ترجمے میں "عورتیں مردوں کا لباس ہیں اور مرد عورتوں کا لباس" لکھنے کے بجائے "مرد عورت کا چولی دامن کا ساتھ ہے" لکھا۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کیا کہ مفہوم کو واضح کرنے کے لیے بریکٹ میں الفاظ یا فقرے اپنی طرف سے بڑھا دیئے۔ اس قسم کی آزادی اکثر علماء کو ناگوار گذری اور چاروں طرف سے اعتراضات کی بوچھاڑ ہوئی۔ اور تو اور مولانا اشرف علی صاحب تھانوی مرحوم نے "رد ترجمۂ دہلویہ" کے نام سے ایک خاصی ضخیم کتاب لکھ کر اسی زمانے میں چھپوائی تھی۔ مگر مولوی نذیر احمد نے اپنے ترجمہ میں کوئی تبدیلی نہیں کی اور آج تک وہی ترجمہ مقبولِ عام ہے۔

اس ترجمہ کی نشر و اشاعت کے لیے مولوی صاحب جہاں بھی لکچر دینے جاتے، بڑے بڑے پوسٹر لگا دیتے اور اکثر اپنی تقریروں میں بھی اسی کا تذکرہ کرتے۔ پنجاب کے ایک مشہور اخبار نویس کو کلام اللہ کے اس ترجمے سے خدا جانے کیا کاوش ہوگئی کہ مولوی صاحب کی مخالفت پر تل گیا اور لگا ان کے خلاف کالم پر کالم سیاہ کرنے۔ جب مولوی صاحب نے سونے، روپے کے تولے سے اس کا منہ بند نہیں کیا تو وہ اور بھی کمینہ پن پر اتر آیا اور مولوی صاحب کی ذات پر حملے کرنے لگا۔ مولوی صاحب اس پر بھی طرح دے گئے تو اس نے بہتان تراشی اور افترا پردازی شروع کر دی۔ اب مولوی صاحب کو بھی جلال آگیا اور مقدمہ بازی شروع ہو گئی۔ مولوی صاحب کثیر دولت کے مالک تھے اور وہ اس ترنگ میں تھا کہ میں نے بھی بڑے بڑوں کو مار رکھا ہے۔ یہ سلسلہ خوب دراز ہوا یہاں تک کہ مولوی صاحب کو اطلاعیں پہنچنے لگیں کہ وہ مقدمے کی زیر باری سے تباہ و برباد ہوا جا رہا ہے۔ آخر میں چند بھلے مانس بیچ میں پڑے۔ اس سے معافی نامہ داخل کرایا اور مولوی صاحب نے اسے معاف کر دیا۔

مولوی نذیر احمد نے اپنی آخری عمر میں ایک کتاب "امہات الامہ" لکھی تھی۔ اس زمانے میں عام دستور تھا کہ پادری چوراہوں میں کھڑے ہو کر عیسائیت کی تبلیغ کرتے اور بہکا سکھا کر لوگوں کو عیسائی کر لیتے۔ عیسائی پادریوں کے اردو اخبار بھی اسی طرح جاری تھے اور اکثر کتابچے بھی عیسائی اداروں سے شائع ہوتے رہتے تھے۔ ایک پادری نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم پر غلط سلط اعتراضات کیے بالخصوص ان کے ایک سے زیادہ نکاح کرنے پر۔ اس کا جواب چند علماء نے دیا۔ ایک جواب سر سید احمد خاں نے بھی لکھا اور مولوی نذیر احمد نے ایک پوری کتاب اس کے جواب میں لکھ دی۔ یہ کتاب دلیسے تو ایک پادری کے احمقانہ اعتراضات کے جواب میں لکھی گئی۔

لیکن فی الحقیقت تاریخ اسلام کا ایک بیش بہا باب ہے جو عقلی تنقید کی روشنی میں لکھا گیا ہے۔
مولوی صاحب سے ادب کی رو میں بے ادبی ہو گئی کہ انہوں نے آنحضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) اور
اہلبیت (رضوان اللہ علیہم اجمعین) جیسی مقدس ہستیوں کے ناموں کے ساتھ احترام کے الفاظ نہیں
لکھے اور چند فقرے ایسے بھی لکھ گئے جو زبان کے اعتبار سے خواہ کتنے ہی صحیح کیوں نہ ہوں احترام بیان
کے لحاظ سے ناموزوں بلکہ ہتک آمیز سمجھے گئے۔ اس کتاب کا چھپنا تھا کہ مخالفین نے خوب جلے
دل کے پھپھولے پھوڑے۔ مولوی صاحب سے مطالبہ کیا گیا کہ یہ کتاب ہمارے حوالے کر دو اور ہم
اسے جلسہ کر کے جلائیں گے۔ یہ بات مولانا کو بہت ناگوار گزری اور انہوں نے صاف انکار کر دیا۔
اس پر عوام میں آگ اور بھڑکا دی گئی۔ علماء کا ایک جلسہ ہو رہا تھا۔ اس میں ان کے خلاف کارروائی
کی گئی۔ حکیم اجمل خاں کو مولوی صاحب کے پاس بھیجا گیا۔ وہ ان سے یہ کتابیں لے گئے کہ اپنے
پاس محفوظ رکھیں گے۔ اور کہا انہوں نے یہ کہ اگر پھر سے چھپیں تو مولویوں کے حوالے کر دیں۔ کتابوں
کے ڈھیر میں آگ لگا دی گئی اور اس کے مصنف کو کفر کا فتویٰ دے دیا گیا۔ مولوی صاحب اس
جارحانہ کارروائی سے اس قدر دل برداشتہ ہوئے کہ انہوں نے اس دن کے بعد قلم کو ہاتھ تک نہیں
لگایا۔ اس کتاب کے سلسلے میں مولوی صاحب کہا کرتے تھے کہ اگر آج کل کے سارے مولوی مل
کر مجھ پر دلائل کے ہتھیار سے حملہ کریں تو میں ان کے دلائل کو اس طرح کاٹ دوں گا جیسے قینچی
کپڑے کو کاٹ دیتی ہے اور کپڑا دوبارہ جڑ نہیں سکتا۔ اس سارے ہنگامے کی بنیاد بہت گھٹیا رقابت
کے جذبے پر تھی۔ مولانا کے انتقال کے بعد کسی کو شکایت نہیں رہی۔ آج بھی دہلی کا فرزند نذیر احمد
ہیں جن کی کتابیں تعلیم گاہوں میں پڑھائی جا رہی ہیں۔ جن کا ترجمۃ القرآن ہر گھر میں موجود ہے
اور جن کا تعزیرات ہند کا ترجمہ تمام ہند و پاکستان کی عدالتوں میں رائج ہے۔

مولوی محمد حسین آزاد اواخر عمر میں ہوش و حواس کھو بیٹھے تھے۔ ایک دن اپنے گھر سے غائب ہو گئے پہلے لاہور میں انہیں تلاش کیا گیا پھر اور شہروں میں۔ مگر ان کا کچھ پتہ نہیں چلا۔ کئی مہینے غائب رہنے کے بعد وہ ایکا ایکی دلّی میں رونما ہوئے۔ بسر بال لگی ہوئیں ننگے پاؤں۔ ننگے سر۔ پیروں میں چھالے منہ پر خاک۔ چہرے پر وحشت۔ لال لال دیدے! سیدھے منشی ذکاء اللہ کے مکان میں گھس آئے منشی ذکاء اللہ سے ان کا بچپن کا یارانہ تھا۔ وہ انہیں اس جنون کی کیفیت میں دیکھ کر لرز گئے۔ فوراً ان کے کپڑے بدلوائے۔ منہ ہاتھ دھلوایا۔ معلوم ہوا کہ لاہور سے پیدل چلے تھے۔ خدا جانے کہاں کہاں کی خاک چھانتے دلّی پیدل ہی پہنچ گئے۔

ایک دن مولوی نذیر احمد منشی ذکاء اللہ کے ہاں پہنچے تو دیکھتے کیا ہیں کہ مولانا آزاد ایک مونڈھے پر بیٹھے ہیں اور دوسرے مونڈھے پر منشی ذکاء اللہ بیٹھے نائی سے حجامت بنوا رہے ہیں نہ جانے مولانا آزاد کو کیا خیال آیا کہ اُٹھے اور نائی کے ہاتھ سے اُسترا چھین لیا اور بولے "ابے تو کیا حجامت بنائے گا ہم بنائیں گے"۔ یہ کہہ کر منشی ذکاء اللہ کا گلا بنانے لگے اور سارا خط بھی بنا ڈالا۔ مولوی نذیر احمد نے بعد میں منشی جی سے کہا "اماں تم نے غضب کیا کہ اس جنونی کے آگے اپنا گلا کر دیا۔ اور جو وہ اڑا دیتا؟" منشی ذکاء اللہ نے کہا۔ "نہیں آزاد تو ہمارا دوست ہے ہمارا گلا نہیں کاٹ سکتا۔"

مولوی نذیر احمد کی پنشن پندرہ سو روپے ہر مہینے آیا کرتی تھی۔ اس زمانے میں نوٹوں کا اتنا دستور نہیں تھا۔ چاندی کا روپیہ لیا دیا جاتا تھا۔ جب پنشن کا روپیہ آتا تو مولوی صاحب کے آگے ایک چھوٹی میز پر بیس بیس روپے کی ڈھیریاں لگا دی جاتیں اور وہ ڈھیریاں سنبھال لیتے۔ اگر گھر کا کوئی چھوٹا بچہ کھیلتا ہوا اُدھر آ جاتا تو مولوی صاحب اُسے اٹھا کر پاؤں کی چبوتری پر بٹھا دیتے

اور خوب ہنستے۔ پھر ان کی آنکھوں میں آنسو بھر آتے اور وہ کہتے۔ "جتنی میری پنشن آتی ہے اتنی ان میں سے کسی کی تنخواہ بھی نہیں آئے گی"۔ اور ان کی یہ پیشین گوئی اب تک تو سچی ثابت ہو رہی ہے۔

مولوی عنایت اللہ صاحب فرماتے تھے کہ میرے والد کا انتقال ہوا تو میں نے ڈپٹی صاحب کو جا کر اطلاع دی۔ بہت رنجیدہ ہو کر بولے "تمہارے ابا نے جانے میں جلدی کی ساتھ ہی چلتے"۔ آبدیدہ ہو گئے اور کچھ نہیں فرمایا۔ منشی ذکاء اللہ صاحب ان کے ہم سن اور سب سے پرانے ساتھی تھے ؎

(نقوش لاہور) ——————

مظفر علی سید

فیض کی میزان

"شاعروں کی تنقید ایسی ہوتی ہے جیسے مجرم کا بیان" ——— بودلیئر

فیض ایک شاعر ہیں اور شاعروں کی لکھی ہوئی تنقید پیشہ ور نقادوں اور پروفیسروں کی لکھی ہوئی تنقید سے زیادہ دلچسپی کی حامل ہوتی ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ جس طرح نقاد اور پروفیسر کئی قسموں کے ہوتے ہیں اسی طرح شاعر بھی سب ایک ہی طرح کے نہیں ہوتے۔ ہر شاعر کی لکھی ہوئی تنقید برابر اہمیت نہیں رکھتی۔ مگر یہ تنقید کیسی بھی کیوں نہ ہو، شاعر موصوف کی شاعری کو سمجھنے میں مددگار ضرور ہو سکتی ہے۔

درج ذیل اقتباس کو دیکھئے:

"کیا ادب کا مقصد پراپیگنڈہ ہے؟ جی ہاں قطعی! ادب کا جو نمونہ آپ سے کوئی تجربہ، کوئی نظریہ، کوئی حقیقت منوا نہیں لیتا، ایک لمحہ ہی کے لیے سہی بحیثیت ادب کے خاک بھی اہمیت نہیں رکھتا۔ ادیب نے کچھ دیکھا ہے، کچھ محسوس کیا ہے، کچھ سوچا ہے۔ وہ کوشش کرتا ہے آپ بھی وہی کچھ دیکھیں، وہی کچھ محسوس کریں، وہی کچھ سوچیں۔ اگر یہ پراپیگنڈہ نہیں تو پراپیگنڈا اور کسے کہتے ہیں؟ ترقی پسند ادب اور دوسری اقسام کے ادب میں یہ فرق نہیں ہے کہ یہ پراپیگنڈا کرتا ہے اور وہ نہیں کرتا۔ فرق صرف یہ ہے کہ ایک پراپیگنڈا صحیح اور مفید ہے اور دوسرا گمراہ کن یا غیر مفید۔"

ان سطور کا لکھنے والا کیسا ادیب ہونا چاہیے؟ قطعیت کا یہ انداز مفتیوں سے مخصوص ہے یا

سیاسی مبلغوں سے۔ دونوں میں ظاہری اختلاف کے باوجود کوئی ، فنی فرق کمتر ہوتا ہے۔ یہ گفتگو کسی ادیب یا شاعر کی ہو سکتی ہے ؟ ادیب اور شاعر اتنی قطعیت سے باتیں کرنے لگ جائیں تو ان میں اور ادب و شعر کے خون کے پیاسوں میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا — حیرانی کی بات ہے کہ یہ بھی فیض کی تحریر ہے ، اسی فیض کی جسے ہم شاعری میں ایک شائستہ اور مدھم لہجے کے حامل کے طور پر جانتے ہیں۔

فیض کی مشہور نظم " موضوعِ سخن" سے بہت کم لوگ ناواقف ہوں گے۔ اس میں سماجی اور سیاسی موضوعات اختیار کرنے کے بارے میں یہ رویہ ملتا ہے :

ع   لوٹ جاتی ہے اُدھر کو بھی نظر کیا کیجے

ع   یہ بھی ہیں اور بھی ایسے کئی مضموں ہوں گے

دوسری جنگ عظیم سے ذرا پہلے نمودار ہونے والے ادیبوں ، شاعروں کی نسل میں فیض کی شاعری کو ایک درمیانی راستا کہا گیا ہے جس میں نہ تو تکنیکی تجربات کی فراوانی ہے اور نہ انداز نظر کی قدامت۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے اُردو شاعری کے ازلی سرچشموں سے بھی فیض اٹھایا ہے اور نئے موضوعات سے بھی عہدہ برآ ہونے کی کوشش کی ہے۔ یہ رائے میری نہیں ، اردو تنقید کی رائے عامہ کا خلاصہ ہے۔ اس رائے عامہ نے اسی بنا پر فیض کی شاعری کو وہ حیثیت دی ہے کہ جماعت اور انجمن ، تحریک اور ادبی گروہ بندیاں اس سے بہت پیچھے اور نیچے رہ جاتی ہیں مگر تنقید میں بھی فیض اسی طرح ان جماعتی حد بندیوں سے بالا رہ سکے ہیں یا نہیں ، یہ دیکھنے کی بات ہے۔ اگر نہیں رہ سکے تو ان کی شاعری پر بھی نظرِ ثانی کی ضرورت ہوگی تاکہ اگر ہم اس سلسلے میں کسی فریبِ نظر کے شکار ہو گئے ہوں تو معلوم ہو سکے۔

ادب اور پراپیگنڈہ کے بارے میں اُوپر دیئے گئے اقتباس کی روشنی میں دیکھیں تو یہ ماننا بہت مشکل ہوگا کہ فیض اپنی جماعت یا اپنے دور کی حد بندیوں سے اوپر اٹھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پراپیگنڈہ اور پیغام میں بہت فرق ہے اور ان دونوں الفاظ میں خلط مبحث آج سے بیس پچیس برس پہلے کی

عام عادت فیض اس عادت کا شکار نہ ہوتے تو اس رائے عامہ کی روشنی میں خود ان کی شاعری کے بارے میں تقریباً طے ہو چکی ہے۔ یہ بات چنداں حیرت ناک نہ ہوتی مگر وہ تو اس عام عادت سے بھی دو چار قدم آگے نکل جاتے ہیں اور اپنی جماعت کے بارے میں ایک ایسا دعوےٰ کر ڈالتے ہیں کہ اس زمانے میں بھی بڑے بڑوں کو کرتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی تھی۔

یہ اقتباس جس مضمون سے لیا گیا ہے۔ فیض کے مجموعہ مضامین 'میزان' کا اس سے آغاز ہوتا ہے۔ یہ مجموعہ چار حصوں میں بانٹا گیا ہے: نظریہ، مسائل، متقدمین، اور معاصرین۔ پہلے حصے کا پہلا مضمون "ادب کا ترقی پسند نظریہ" ہے اور یوں اس مضمون کو اس مجموعے میں بنیادی حیثیت دی گئی ہے۔

اب یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی فیض نے اس مضمون میں اسی انتہا پرستی سے کام لیا ہے۔ کیا نقل کرنے میں کوئی غلطی تو نہیں ہو گئی۔ کیا سیاق و سباق میں اس ٹکڑے کا مفہوم کچھ اور ہی تو نہیں؟ اس کا جواب ایک تو یہ ہے کہ خود کتاب کھول کر صفحہ نمبر ۱۸ دیکھیے، آگے پیچھے نظر دوڑائیے اگر کوئی دوسرے معنی نکلتے ہوں تو خاکسار کی معلومات میں بھی اضافہ کر دیجیے۔ اس سے پہلے فیض یہ کہہ رہے تھے کہ ایک اچھے ادیب کو اپنے ارادے اور قوتِ تخلیق پر یقیناً اتنی قدرت ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ لکھے اپنے فلسفے اور نظریے کے مطابق لکھے۔ اگر اس نظریے میں خلوص اور جان ہے تو ایک نئے رجحان کی تخلیق بھی ناممکن نہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ ادب کوئی بے جان کل نہیں ہے جس کے عمل پر ہمیں اختیار نہ ہو۔ انسان کے ہاتھ میں اس کی حیثیت چکنی مٹی سے زیادہ نہیں۔ پھر اپنی بات پر انہیں اس اعتراض کا خوف ہوتا ہے کہ ادب سے پراپیگنڈا کا نیچ کام لینا چاہتے ہیں اور یوں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ادب کا مقصد پراپیگنڈا ہے؟ اور اس کا جواب انہوں نے کتنی قطعیت سے دیا ہے کہ جی ہاں قطعی!

اس مضمون پر ۱۹۴۳ء کا سن لکھا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ تین قسم کی پراپیگنڈائی تحریریں اور نشریات زینتِ نگاہ اور زینتِ گوش بن رہی تھیں۔ ایک تو جرمنی کا جمہوری پراپیگنڈا اور دوسرے اس کے توڑ پر برطانوی پراپیگنڈا اور تیسرا ان دونوں سے الگ اور دونوں کو اپنی لپیٹ میں لینے والا روسی پراپیگنڈا۔ ــــ فیض کو اسی تیسرے پراپیگنڈے کے الزام کا ڈر تھا۔ انہوں نے اس ڈر پر قابو پانے کا ایک دلچسپ طریقہ نکالا ــــ ایک تو الزام اپنے سر لیا، پھر اس الزام کی تاویل کی اور تاویل ہی تاویل میں پھر پراپیگنڈا کر گئے۔ اب ملاحظہ فرمائیے اس تاویل کا ایک اور پہلو:-

"تو کیا ادب اور پراپیگنڈا میں کوئی فرق نہیں ہے؟ ہم سیاسی تحریروں اور صحافتی مقالوں کو ادب کیوں نہیں کہتے؟ اس لیے نہیں کہتے کہ ان میں ادب کی فنی خوبیاں نہیں پائی جاتیں۔ ان میں بنفسہٖ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو انھیں ادب بننے سے روکے اور بعض اوقات سیاسی تقریریں اور صحافتی مضامین ادب کا بہترین نمونہ ہوتے ہیں۔ لیکن لکھنے والوں یا بولنے والوں کی بے احتیاطی، خامیٔ اظہار یا قلتِ خلوص کی وجہ سے اکثر ادبی حیثیت نصیب نہیں ہوتی۔"

نصیب کی بات دوسری ہے ورنہ پاکستان ٹائمز کے وہ اداریے جو فیض کے قلم سے نکلے ہیں ایک ادبی کارنامے بلکہ ادب کے بہترین نمونے کے طور پر پیش کیے جا سکتے تھے۔

صحافتی اور سیاسی تقریریں اور تحریریں ایک ادبی کارنامہ بن سکتی ہیں اگر ان میں اظہار کا کچاپن نہ ہو، ریاکاری نہ ہو، صحافت اور سیاست کی ضرب المثل جلد بازی نہ ہو۔ ورنہ ان میں کوئی ایسی چیز نہیں جو ان کو ادب بننے سے روک سکے۔ جناح اور گاندھی کی موت پر اور ادب و فنون کے موضوع پر لکھے ہوئے اداریے جو پاکستان ٹائمز میں چھپے ہیں۔ خود فیض اور دوسرے لوگوں کی شہادت کی بنا پر فیض کی تحریر ہیں۔ ان میں کسی جلد بازی کا سراغ نہیں ملتا۔ لیکن کیسے کہ فیض نے پاکستان ٹائمز کی طویل ملازمت کے دوران جتنے اداریے لکھے ہیں اس سے زیادہ تو نظمیں اور غزلیں لکھی ہوں گی۔

اظہار کا کچا پن، ان میں موجود نہیں باوجود اس امر کے کہ ایک غیر ملکی زبان میں لکھے گئے ہیں صحافت کی مجبوریوں اور ایڈیٹر پالیسی کی دشواریوں کا ان موضوعات سے کوئی تعلق نہیں، ریاکاری کا اس وجہ سے سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ تو کیا ہم ان اداریوں کو فیض کی نظموں کا ہم پلہ سمجھ لیں؟ یا ان کے الفاظ میں ان کا بہترین کارنامہ انہی کو قرار دیں؟ یہ ایک ایسا نتیجہ ہے کہ فیض صاحب خود بھی کہیں، تو مانا نہیں جا سکتا۔

یوں معلوم ہوتا ہے کہ فیض صاحب کم سے کم اپنی تنقید میں اپنے زمانے کے رائج الوقت خیالات کا شکار ہو گئے۔ اپنی شاعری میں انہوں نے یہ دباؤ کس قدر قبول کیا ہو یہ الگ بات ہے۔ اوپر ان کی نظم "موضوع سخن" کا ذکر ہوا تھا۔ اسی نظم میں انہوں نے کلاسیکی مضامین کو کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے ؎

ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگیں

اب دیکھئے اپنی تنقید میں وہ اردو کی کلاسیکی شاعری کو کس نہج سے پیش کرتے ہیں۔ کیا اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ فیض کے دل میں اس شاعری کے لئے کوئی "نرم گوشہ" موجود ہے؟

"میری مراد یہ نہیں ہے کہ پرانی شاعری میں دنیا اور زندگی کے مسائل کو چھیڑا ہی نہیں گیا۔ ان باتوں کے متعلق تو بہ اشعار میں بھی چند ایک عقیدے اور نظریے ضرور موجود ہیں۔ لیکن شعراء نے یہ مضامین صوفیا اور زہاد سے اُدھار مانگ لیے ہیں۔ یہ ان کے اپنے دماغوں کی ایجاد نہیں، بلکہ مستند موضوعاتِ سخن ہیں جو سب شعراء کا مشترکہ سرمایہ سمجھے جاتے ہیں پرانے زمانے میں جسے مضمون آفرینی یا خیال آفرینی کہتے تھے وہ دراصل انھیں فرسودہ اور عام خیالات کو تھوڑی بہت پیچیدگی سے پیش کر دینے کا نام تھا۔" (خیالات کی شاعری ص ۴۸)

"پہلا شعر بہ قول سودا آذریں شعراء کو منگا[illegible] زیادہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے کہ ان کے اشعار میں مضمون کم ہوتا تھا اور آفرینش زیادہ تر۔ ۹۶ یہ وہ قبیلہ ہیں کو اتنا اچھا لگتا ہے کہ ایک سے زیادہ مرتبہ لکھنے کی مذمت محسوس نہ ہو!"

اس سلسلے میں ان کا سب سے نمائندہ مضمون وہ ہے جس کا عنوان ہے۔ "اردو شاعری کی پرانی روائتیں اور نئے تجربے"۔ اس میں انہوں نے نوابی اور امیری کی تمام خصوصیات کو اردو شاعری کی تقریباً ہر صنف پر مسلط کر دیا ہے۔ غزل، مرثیہ، مثنوی، داستان، اخلاقی شاعری کوئی چیز قدیم اردو شاعری میں انھیں ایسی نظر نہیں آتی جس میں نوابی عہد جھلک نہ مارتا ہو۔ یہ تو پھر بھی قابلِ قبول بات ہوگی۔ کوئی چیز ایسی نہیں جس پہ نوابی رنگ نہ چھایا ہوا ہو۔ یوں لگتا ہے کہ اس زمانے میں ادب و شعر بھی نوابی اصطبل میں ٹھپہ لگنے کے بعد داخل ہوا کرتے تھے۔ ساری بات کے پیچھے وہ رجحان کام کرتا نظر آتا ہے، جسے سیاسی معاشی جبریت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ فیض اپنے دور کے کسی بھی عام نقاد کی طرح یہ سمجھتے ہیں کہ شاعر کی شاعری انھیں سماجی حالات کی پیداوار ہوتی ہے جن کے ماتحت وہ زندگی کے دن پورے کرتا ہے بلکہ اس سے بھی زیادہ وہ تو دو ٹوک کہتے ہیں کہ کسی ملک یا قوم کا کلچر (۳۱) کے سیاسی اور اقتصادی نظام پر منحصر ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری کے پیچھے جو سیاسی اور اقتصادی نظام ہے اس کے بارے میں فیض صاحب دو لفظوں سے سارا کام لیتے ہیں: نواب اور امیر۔ غلامانہ ذہنیت، کسلمندی، تھکا وٹ، گریز اور کنارہ کشی ـــــ یہ ہیں وہ رجحانات جو اس دور کی شاعری میں پائے جاتے ہیں۔ غزل میں بھی، مرثیے میں بھی ـــــ علیٰ ہذا القیاس۔

اردو شاعری کا یہ بار یک تجزیہ صرف فیض صاحب سے مختص نہیں۔ آج سے بیس پچیس برس پہلے ہر کس و ناکس کی زبان پر یہی ترانۂ وحشت تھا۔ اختر حسین رائے پوری کا مجموعہ

"ادب اور انقلاب" دیکھیے، خیالات سرتاسر یہی ہیں۔ فرق تو ہے مگر اتنا معمولی کہ نظر انداز کیا جاسکتا ہے بلکہ ایک لحاظ سے دیکھیے تو فیض صاحب کے لہجے میں جو تندی اور تیزی کم ہے تو خیالات میں اتنی ہی انتہا پرستی بھی ہے ۔۔۔ وہ روایتاً میر اور غالب کو کہیں کہیں اس تجزیے میں معاون کرتے نظر آتے ہیں مگر جلد ہی وہاں بھی اگر مگر لگا کر کام پورا کر پاتے ہیں۔ اقبال سے انھیں کچھ زیادہ عقیدت کا اظہار کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے اور اسی طرح حالی اور نظیر اکبرآبادی سے مگر یہ بھی ایک وقت کے فیشن کے تحت کیا جارہا ہے یا کسی نہ کسی خوف کے تحت۔ نظریے کی شمشیر اردو شاعری کے ستونوں پر چلانے کی کوشش میں وہ اپنے کسی ہم عصر پیشہ ور نقاد سے کم نہیں۔

مگر کیا اب بھی فیض صاحب کے خیالات یہی ہیں یا ان میں کچھ تبدیلی آئی؟ مشہور ہے کہ جیل میں انھوں نے کلیات جامی پڑھی تھی اور سجاد ظہیر کے ساتھ ساتھ سودا کے قائل ہوئے تھے۔ ایک آدھ غزل کے نیچے "نذرِ سودا" لکھا ہوا سب نے دیکھا ہوگا۔ فیض صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے کہ حالات بدلتے ہیں تو شاعری بدل جاتی ہے کہنا پڑتا ہے کہ شاعری ہی نہیں بلکہ تنقیدی آراء اور خیالات بھی بدل جاتے ہیں۔ اس تبدیلی کے وقت اگر پہلی رائے مدنظر رکھی جاتی تو کسی متوازن رائے کی امید ہوسکتی تھی مگر یہ ٹکڑا بھی دیکھیے:

"جب مولانا حالی نے روایتی شاعری کے خلاف جہاد شروع کیا تو نئی روشنی کے جملہ نقاد یہ تلقین کرنے لگے کہ ہمارا کلاسیکی ادب سب کا سب دفترِ بے معنی ہے۔ نظیر اکبرآبادی اور شاید میر و غالب تو کچھ آدھ پون شاعر تھے (۱) یہ کہ انھیں اپنے گردوپیش کا کچھ نہ کچھ احساس تھا لیکن باقی بزرگوں نے تو رگِ بلبل کے پر باندھنے کے علاوہ کچھ کر کے ہی نہ دکھایا۔ چنانچہ جب لوگ محض طرزِ ادا کے دلدادہ تھے تو

ذوق کو استاد اور غالب کو مہمل گو سمجھتے تھے، اور اب جو مغربیت سے برگشتہ ہوئے، تو سودا، مصحفی اور داغ کو منزہ بنا دیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ چند صاحب نظروں کے علاوہ ہمارے کلاسیکی ادب کے مکمل مقصود و مفہوم کا متوازن جائزہ بہت کم لوگوں نے لیا ہے۔ یوں نہ ہوتا چاہیے تھا۔ ہم ذرا احتیاط سے دیکھیں تو ہم سودا، آتش، جرأت، مصحفی اور داغ کے ہاں بھی ویسا ہی درد، ویسا ہی خلوص، ویسا ہی مشاہدہ، ویسا ہی شعور دریافت کر سکتے ہیں جیسے عام طور سے میر و غالب سے منسوب کیا جاتا ہے۔" (موضوع ادب زندگی اور)

پہلے مضامین جن کا اوپر ذکر ہوا ۱۹۳۹، ۳۸، ۳۷ کے لکھے ہوئے تھے اور یہ مضمون جس پر کوئی سن نہیں دیا گیا یقیناً ۱۹۵۰ء کے آس پاس کا لکھا ہوا ہے کیونکہ اس میں خواجہ منظور حسین کی تحقیق متعلقہ داغ سے زبانی فیض پانے کا ذکر ہے جو اسی زمانے کی بات ہو سکتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ان دو مختلف زاویوں میں جو اختلاف ہے اس کی وجہ کہیں یہ تو نہیں کہ اب کلاسیکی شاعری کی طرف توجہ کا زمانہ آیا تو فیض صاحب بھی تفریط کو چھوڑ کر افراط کی طرف مائل ہو گئے؟ کیا فیض کا شمار ان صاحب نظروں میں کیا جائے جنھوں نے ہمارے کلاسیکی ادب کے مکمل مقصود و مفہوم کا متوازن جائزہ لیا ہے۔ یا ان "کم نقادوں" میں ان کا نام بھی پڑھ دیا جائے جنھوں نے سارے کے سارے کلاسیکی ادب کو دفترِ بے معنی قرار دیا تھا؟ فیض صاحب کے نئے مسلک میں اب بھی توازن کی کمی ہے۔ ان شعراء میں جن کا نام انھوں نے لیا ہے، بقول ان کے مناصب اور مدارج کا فرق ہے مگر جب سب کچھ ویسا ہی ہے تو یہ فرق کیسے پیدا ہو گیا؟ پھر جن شاعروں کے نام گنائے ہیں وہ سب غزل، ہجو اور قصیدہ کی روایت سے مربوط ہیں۔ کیا اب تک انیس میں لفظی صناعی سے بڑھ کر کوئی اور بات دریافت نہیں کی جا سکی؟ کیا میر درد کی شاعری اب بھی حقائق سے گریز اور ذہن سے کنارہ کشی معلوم ہوتی ہے؟ ان سب سے بڑھ کر یہ سوال ہے ارتقی

دلچسپی کا حامل ہے کہ اس نظریات میں جو بقول فیض صاحب کے "جملہ نقادوں" نے بر تی حالی کا کیا تصور تھا۔ کیا حالی نے جب روایتی شاعری کے خلاف جہاد شروع کیا تھا تو سب کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکنے کی تبلیغ کی تھی ــــــ؟ دوست اور دشمن حالی سے بہت سے گلے شکوے رکھتے تھے مگر یہ سرا سر الزام ہے کہ ترقی پسند تحریک کی انتہا پرستیوں کا باعث بھی وہی ہیں۔ حالی اور آزاد دونوں نے روایتی ادب، اور شاعری کی تقلید سے باز رہنے کی تبلیغ کی ہے مگر دونوں نے کلاسیکی سرمایے کو متوازن نظر سے دیکھ کر اس میں سے نئے دور کے کام کی چیزیں چھانٹی ہیں۔ ترقی پسند نقادوں اور شاعروں سے یہ کیوں نہ ہو سکا، اس کا جواب فیض صاحب کے پاس بھی نہیں۔

اب یہاں ان امتیازات پر بات ہونی چاہیے جو فیض صاحب میں اور ان "جملہ نقادوں" میں پائے جاتے ہیں۔ فیض صاحب نے جا بجا اپنے معاصرین پر بحیثیت مجموعی تنقید کی ہے اور اپنے دور کی چند ایک کوتاہیوں کی اس وقت اور چند ایک کی بعد از جنگ "نشان دہی کی ہے۔ ان چند فقروں کی بنا پر ہو سکتا ہے کہ فیض کو اپنے ہم عصر نقادوں پر کوئی فضیلت مل جائے۔ اس فضیلت سے ان کی شاعرانہ حیثیت کا کچھ نہ کچھ تعلق ضرور ہو گا۔ اس ساری تنقید کا خلاصہ ہے۔ "قوتِ اظہار" ــــ اس بنا پر فیض ادب اور صحافت میں امتیاز کرتے ہیں، اسی بنا پر اپنے ہم عصر ادیبوں کی کوتاہیوں کی بات کرتے ہیں، اسی بنا پر کلاسیکی ادب کی جانب رغبت اور رغبت کی تبلیغ کرتے ہیں۔ اور اسی بنا پر اپنے زمانے کے اُن ادیبوں کے لیے بھی کوئی کلمۂ خیر کہنا چاہتے ہیں جو خیالات یعنی سیاسی و معاشی نظریے میں ان سے سو فیصدی متفق نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں ایک بات سمجھنا ضروری ہے، کہ وہ عام طور پر خیالات اور طرزِ ادا دونوں کو الگ الگ کر کے دیکھتے ہیں اگرچہ ایک دو جگہ اُنھوں نے ان کی غیر منقسم وحدت کے

بارے میں بھی کچھ کہا ہے۔ فیض صاحب کا مطلب بہت صاف ہے۔ وہ کہنا چاہتے ہیں کہ بات
تو وہی ہونی چاہیے جو سیاسی معاشی نظریے کی ہو۔ (ان سے ان کی مراد اشتراکی نظریہ ہو
ہوتی ہے اور اشتراکی نظریے سے ان کی مراد روسی نظریہ) ۔۔۔ یہ غیر ضروری حد بندیاں
انھوں نے خود ہی اپنے اوپر مسلط کر رکھی ہیں ورنہ دنیا بھر کے ترقی پسند ادیب اور شاعر جو اپنے
دماغ سے بھی کام لینا چاہتے ہیں اس قسم کی حدود میں خود کو جکڑنا پسند نہیں کرتے۔ بہرحال وہ کہتے
ہیں کہ بات تو وہی ہونی چاہیے جو ہم کہنا چاہتے ہیں مگر ذرا پرکشش طریقے سے ہونی چاہیے ۔۔۔
یہ کشش کیسے پیدا ہو اس سلسلے میں ان کے پاس جیسا کہ ان کی شاعری سے بھی معلوم ہوتی ہے فنی
خوبیوں کی ایک پوری فہرست ہے جو صنائع بدائع سے مختلف نہیں۔ وہ ان ظاہری خوبیوں کو
بہت اچھی طرح جانتے پہچانتے ہیں جو ہمارے قدیم اساتذۂ مکتب نے وضع کی تھیں اور اس
سلسلے میں ان کی معلومات اور فہم ہمارے زمانے کے قدامت پرستوں سے زیادہ ہے (دیکھیے ان
کا مضمون "ہماری تنقیدی اصطلاحات") یوں وہ "خلوص" اور "جذبہ" کا ذکر بھی کرتے ہیں اور
سیاسی و معاشی نظریات و عقائد کے شاعرانہ اظہار کے لیے انھیں ضروری قرار دیتے ہیں۔
مگر اس خلوص اور جذبے کی تشریح وہ کبھی نہیں کرتے، نہ کسی اشتراکی ادیب کا اس زاویہ
سے تجزیہ کرتے ہیں ۔۔۔ وہ کہتے ہیں کہ طویل خطبے اور لمبی باتیں انھیں پسند نہیں مگر ساتھ یہ
بھی عذر کرتے ہیں کہ ادبی مسائل پر سیر حاصل بحث کے لیے انھیں کبھی فرصت میسر تھی نہ
دماغ۔ شاعروں کی تنقید سیر حاصل کبھی نہیں ہوتی اور شاید اس کا سیر حاصل نہ ہونا ہی بہتر
ہے بشرطیکہ اس میں تخلیقی فن کار کی انفرادیت ہو اور نثر میں اسلوب کی جادوگری ہو۔ ان مضامین
میں وہ نادرہ کاری اور شاعرانہ بلاغت تو نہیں جو شاعروں کی تنقید سے منسوب کی جاسکتی ہے
اور نہ وہ جامعیت اور توازن ہے جو پیشہ ور نقادوں کا تجارتی گر ہے۔ البتہ اس دوسری چیز

کے لیے کچھ کوششیں ضرور ملتی ہیں۔ ان کوششوں کے ساتھ ساتھ ایک احساسِ شکست بھی شامل رہتا ہے جو کبھی تعلّی اور کبھی معذرت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ فیض اپنے ہم عصروں میں جب کسی کوتاہی کا ذکر کرتے ہیں تو کوئی نام نہیں لیتے۔ "ادب کا ترقی پسند نظریہ" — "ادب اور جمہور" "شاعر کی قدریں" — "اردو شاعری کی پرانی روایتیں اور نئے تجربات" اور بعض دوسرے مضامین میں انھوں نے دبی زبان سے کچھ گلے شکوے کیے ہیں۔ مگر جلد ہی جماعتی احساس اس انفرادیت پر غالب آگیا ہے اور انھوں نے اس گلے شکوے کو مستقبل کی امیدیں بدل دیا ہے۔ ترقی پسند ادب میں ادبیت کے حصّے پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہمارے کچھ لوگوں میں یہ عنصر کم پایا جاتا ہے مگر ابھی تو یہ بات نئی ہے، اور وہ بھی کچھ نوجوان ہیں، آتے آتے آجائے گی —— جب یہ بات آجانی چاہیے تھی اس وقت فیض، صاحب ادب کی بجائے دوسرے کاموں میں مصروف رہنے لگے اور ان کی جچی تلی رائے کا یہ موقعہ بھی ہاتھ سے جاتا رہا۔

معاصرین پر جو مضامین کتاب کے آخری حصّے میں شامل ہیں ان میں سے ایک "جوش شاعرِ انقلاب کی حیثیت سے" اس رواداری کے لہجے سے محروم ہے ورنہ ہاجرہ مسرور ہوں یا خدیجہ مستور، سیف الدین سیف ہوں یا اسرار الحق مجاز وہ سب کے مستقبل کی امیدیں باندھے چلے جاتے ہیں —— جو ترقی پسند نہیں اس کے بارے میں امید رکھتے ہیں کہ ہو جائے گا جو پختہ ادیب نہیں اس کے بارے میں دعا کرتے ہیں کہ بن جائے۔ ان مضامین میں زیادہ تعداد ایسی تحریروں کی ہے جو دیباچے کی غرض سے لکھی گئیں (اقبال، جوش اور پطرس والے مضامین کو چھوڑ کر سب ایسی ہیں) حتیٰ کہ "آہنگ" اور "خم کاکل" میں لاہی دیباچہ بن جاتا ہے حالانکہ یہ ان کتابوں کے پہلے ایڈیشن کے بعد لکھی گئیں، ان دیباچوں کا اس کتاب میں شامل ہونا اس بات کا آئینہ دار ہے کہ مصنف ان کو اپنی ذمہ دارانہ تحریر سمجھتے ہیں۔

معاصرین کے بارے میں کسی نقاد کی تنقید اس کی اصابتِ رائے کا امتحان کہی جاتی ہے۔
اس لحاظ سے فیض کی تنقید کو دیکھیں تو عجیب تاثر پیدا ہوتا ہے۔ وہ اقبال سے لے کر سیف الدین
سیف اور ہاجرہ مسرور تک سب کو اپنے معاصرین سمجھتے ہیں۔ معاصریت کا یہ تصور ضرورت سے
کچھ زیادہ ہی وسیع ہے۔ ان مضامین میں سے جو 'میزان' کے آخری حصے میں شامل ہیں صرف مجاز
اور میراجی والے مضامین حقیقی معاصرین کے بارے میں ہیں۔ اقبال اور جوش اگر فیض کے معاصر
ہیں تو تھوڑی دیر کے لیے یا صرف جسمانی حد تک۔ ذہنی طور پر ان دونوں شاعروں کا فیض کے عہد
سے کوئی بنیادی تعلق نہیں اور یہی عالم ان ادیبوں کا ہے جو فیض سے عمر میں بہت چھوٹے اور نقطۂ نظر
میں کافی حد تک مختلف ہیں۔ حقیقی معاصرین کے بارے میں اپنے پرانے مضامین میں انھوں نے
جو کچھ کہا ہے اس میں سے ایک پہلو اوپر درج ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ "اردو ناول" اور "نئے تجربات"
کے تحت انھوں نے نام لے کر چند ایک اہم خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ ان دونوں قسم کی باتوں سے دو
مختلف رجحانات نمودار ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ اپنے معاصرین بالخصوص افسانہ نویس معاصرین سے
خوش نہیں۔ ان کی تنگ نظری، خیالات کی یک رنگی اور اظہار کی خامیاں کہیں کہیں فیض کے یہاں
افسردگی کا لہجہ پیدا کر دیتی ہیں۔ فیض صاحب کے نزدیک محض ترقی پسند موضوع کسی تجربہ کی
ترقی پسندی کا ضامن نہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ طرزِ ادا کی مہارت بھی ضروری ہے۔ کسان، مزدور
یا امن کے موضوع پر کچھ لکھ لینے سے کوئی شخص ترقی پسند نہیں ہو سکتا۔ اسے پوری زندگی کو اس
نکتۂ نظر سے دیکھنا چاہیئے۔ (شاعری کی قدریں)

اپنے معاصرین کی طرزِ ادا کے بارے میں یہ کچھ ماننے کے باوجود وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ان میں
تکنیکی مہارت موجود ہے (اردو ناول) مگر پریم چند کی سی وسعتِ مشاہدہ ان کے پاس نہیں
(یہ طرزِ ادا شاید ان کی نظر میں تکنیکی مہارت سے جدا کوئی چیز ہے) وہ کرشن چندر اور اوپندر ناتھ

اشک کے ناولوں کو ابتدائی کوششوں سے زیادہ رتبہ دینے کے لیے تیار نہیں اور اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں نے تخیل اور مشاہدے کی محدودیت کا گلہ کرتے ہیں۔ ان سارے گلے شکووں کے باوجود ان کا یہ کہنا ہے کہ اُن کے ہم عصر ادیبوں نے نئے دور کے شیکسپیئر، غالب یا اقبال کے لیے راستہ صاف کر دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اگر آپ ہمارے نظریہ کی صداقت پر ایمان لے آئیں اور اس نظریے کی ادبی تشکیل کا انتظار فرمائیں تو . . . . تو شاید یہ کر آپ بڑی دانش مندی کا ثبوت دیں گے اس قسم کی اپیل انھوں نے آج سے بیس ایک سال پہلے کی تھی۔ خدا جانے آج وہ کیا کہیں گے؟

معاصرین کے سلسلے میں ایک چھوٹی سی بات ایسی ہے جس کا ذکر کیے بغیر آگے چلنا ٹھیک نہیں۔ ”خیالات کی شاعری“ کے زیر عنوان انھوں نے ایک جگہ نکتہ اٹھایا ہے کہ نئے ادیب صرف اپنے جذبات کو بے نقاب پیش نہیں کر دیتے بلکہ ایک بیرونی تماشائی کی طرح ان کا مطالعہ بھی کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی داخلی شاعری میں ایک خاص قسم کا خارجی اور واقعی رنگ جھلکنے لگتا ہے۔ پھر کہتے ہیں کہ یہ موجودہ نوجوان شاعروں کا خاص میدان ہے جن میں ن۔ م۔ راشد، وحیدی اور اسرار الحق مجاز خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اور یہ بھی کہ نوجوانوں پر راشد اور وحیدی کو فوقیت حاصل ہے۔

اس مضمون کے نیچے ۱۹۳۹ء لکھا ہے جبکہ راقم التحریر کی عمر ۱۰ برس سے زیادہ نہ تھی پھر بھی فیض جیسے شاعر سے یہ توقع بے جا نہیں کہ وہ اپنے دور کے کسی ایسے لکھنے والے کا دعوائے فوقیت کے ساتھ ذکر نہیں کریں گے جو پرانے رسالے اور کتابیں دیکھنے والوں کے لیے اتنا اجنبی ہو کہ پوچھنے کی ضرورت پڑے اس نام کے صاحب کون ہوا کرتے تھے اور انھوں نے کیا لکھا تھا۔ اس زمانے کے لوگ بھی وحیدی نام کے کسی شاعر سے واقف معلوم نہیں ہوتے اور مجاز و راشد کے ساتھ ان کا نام اس زمانے میں بھی کسی نے کم ہی دیکھا ہوگا۔ فیض صاحب میں اتنی دیانت ضرور ہے کہ انھوں نے اپنے پرانے مضامین چھوٹی سی چھوٹی ترمیم کے بغیر چھپا دیے ہیں مگر یہ بھی ماننا پڑتا ہے کہ اس

قسم کی دیانت اگر آج نہ برتی جاتی تو بہتر ہوتا۔

اقبال کے بارے میں فیض صاحب کے دو عدد مضامین ہیں: "اقبال اپنی نظر میں" اور "سوز و سازو درد و داغ و جستجو" ـــــ دوسرا ایک ریڈیائی فیچر معلوم ہوتا ہے جس میں اشعار کی تعداد زیادہ ہے اور نثر بہت کم۔ اشعار زیادہ تر بہت عمدہ منتخب کیے ہیں اور فیض صاحب سے اس امر کی توقع نہ ہوتی تو اور کس سے ہوتی مگر افسوس کہ دونوں مضامین میں خاصی تعداد مشترک اشعار کی ہے۔ اقبال سے فیض کی شیفتگی محض ہم وطن کی نسبت سے نہیں ہو سکتی، اس میں ان کے مذاقِ سخن اور نکتہ رسی کا دخل بھی ضرور ہو گا مگر ان کی ترقی پسندی یہاں آ کر کچھ معطل سی ہو جاتی ہے اور وہ پورے اقبال کے بارے میں کبھی نہیں سوچتے۔ ان کے ہمعصر ناقدین نے اور ان کے ہم نظر نظریہ سازوں نے اقبال کے بارے میں جو کچھ کہ رکھا ہے فیض صاحب اس سے صرفِ نظر کر جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ اقبال کے پیغام کی بجائے اس کی شعریت ذاتی الم اور لہجے کی جانب توجہ ہوتی ہے۔ "نقشِ فریادی" میں جو نظم اقبال کے بارے میں شامل ہے "آیا ہمارے دیس میں اک خوش نوا فقیر آیا اور اپنی دھن میں غزل خواں گذر گیا"، اس کا تاثر بھی کچھ ان مضامین کی طرح دھندلا اور بے سمت ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال بھی فیض صاحب کے ضمیر کے ان زم گوشوں میں سے ہے جو نظریے کی سنگینی سے تو محفوظ رہ گئے مگر اتنے مضبوط تر بن سکے کہ نظریے سے ہی متصادم ہو جاتے۔

جوش کا معاملہ دوسرا ہے۔ اُن کی شاعری پر ترقی پسند نظریہ اپنی پوری اور خالص صورت میں منطبق کیا گیا ہے۔ اپنی پوری اور خالص صورت میں اس نظریے کا خود فیض صاحب کی تنقید پر بھی مشکل سے ہی اطلاق ہوتا ہے۔ کجا اُن کی شاعری پر جو بعض اوقات اس سے بہت دور جا پڑتی ہے۔ "جوش شاعرِ انقلاب کی حیثیت سے" ۱۹۳۵ء میں لکھا گیا تھا جب فیض صاحب سرکارِ برطانیہ

کی فوجی ملازمت میں تھے اور جوشؔ صاحب نے غیر ملکی حکومت کو "دوس کا آزادی" سمجھ کر بھی قبول نہ کیا تھا۔ فیضؔ صاحب نے تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ جوشؔ کی شاعری میں ایسے عناصر پائے جاتے ہیں جو ٹھیٹھ اشتراکی عقائد کی ضد ہیں اس لیے ان کو انقلابی شاعر نہیں کہا جا سکتا۔ یہ بات کہ انقلابی شاعری اشتراکیوں کا اجارہ کیوں ہو؟ انھوں نے اگر گریں ٹال دی ہے۔ وہ اشتراکی عقائد جن کی کسوٹی پر انھوں نے جوشؔ کی شاعری کو پرکھنا چاہا ہے خود فیضؔ کی شاعری بھی ان پر کسی جائے تو نتیجہ وہی ہوگا۔ چاہے لینن پر اثر دینے والے کچھ بھی کہیں۔ مثلاً جوشؔ کے یہاں انھوں نے عوام سے نفرت اور حقارت برتنے کا سراغ لگایا ہے۔ یہی بات فیضؔ کی نظم "کتّے" کے بارے میں اور بھی شدت سے کہی جا سکتی ہے اور کہی بھی گئی ہے مگر کہنے والے بعد میں جماعتی مصلحتوں کا شکار ہو گئے۔ پھر جو انفرادیت پرستی اور اپنی ذات کو غم بنا کر پیش کرنے کا انداز جوشؔ میں پایا جاتا ہے وہ کیا "دستِ صبا" میں موجود نہیں؟ جوشؔ کی انقلابی علامات اگر سادہ اور اکھڑ ہیں تو فیضؔ صاحب کی علامات شائستگی کے ساتھ ساتھ دھندلاہٹ کا نقشہ بھی تو پیش کرتی ہیں۔ ان کی مشہور نظم "سحر" کے دو مصرعے:

کہاں سے آئی نگارِ صبا، کدھر کو گئی

ابھی چراغِ سرِ رہ کو کچھ خبر ہی نہیں

کیا معنی رکھتے ہیں؟ کچھ عرصہ پہلے علی سردار جعفری نے ان مصرعوں میں رجعت پرستی کا سراغ دیکھا تھا۔ بہرحال ان کی انقلابی معنویت سخت مشکوک ہے اور شاعرانہ کمال تو ان میں خوبصورت لفظوں کے باوجود موجود نہیں۔

دیکھنے کی بات یہ نہیں کہ جوشؔ یا فیضؔ خالص اشتراکی نکتۂ نگاہ سے انقلابی شاعر ہیں یا نہیں بلکہ یہ کہ وہ کتنے بڑے شاعر ہیں۔ اس لحاظ سے فیضؔ کا یہ مضمون (آخری صفحے کو چھوڑ کر جس میں

جوش کی شاعرانہ حیثیت پر دو چار فقرے کہنے کی کوشش کی گئی ہے، ایک غیر ادبی فکر کی پیداوار ہے :

فیض صاحب نے اپنا تنقیدی مجموعہ "ایک خاص دور اور اس دور کے ایک مکتبِ فکر کی عکاسی" کے لیے مرتب کیا، وہ خاص دور کب کا ختم ہو چکا اور وہ مکتبِ فکر بوریا بندھنا لے کے رخصت ہوا۔ اب ہم فیض کی تنقید کے بارے میں بات کریں تو اس خیال سے کرنی ہوگی کہ ہمارے زمانے کو انھوں نے کیا دیا؟ اور ہم اس سے کیا سیکھ سکتے ہیں ۔۔۔ "دوسرا پہلو جس کا نام ہمارے بزرگوں نے تاریخی اہمیت رکھ چھوڑا ہے (یہ جانے بغیر کہ تاریخ بھی زندہ اور مردہ دو قسم کی ہو سکتی ہے) ان مضامین کو ضرور حاصل ہوگی مگر یہ اہمیت ہمارے لیے آج کے ادب کے لیے کیا اہمیت رکھتی ہے اس مسئلے پر کسی بھی زندہ دور کا ایک ہی فیصلہ ہو سکتا ہے۔

"میزان" پر ایک آخری نظر ڈالتے ہوئے جو باتیں محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں سب سے پہلی تو یہ ہے کہ فیض صاحب نے انتہا پرستی کے ایک دور میں پرورش پائی۔ اس دور سے جہاد کرنا بہت مشکل تھا، لہٰذا انھوں نے اس انتہا پرستی کو اختیار کرنا بہتر سمجھا۔ طبعاً شاعر تھے اور تخلیقی فن کار، اس لیے انتہا پرستی پر قناعت بھی نہ کر سکتے تھے۔ چنانچہ اپنی بے اطمینانی کو ایک بہت ہی نحیف و ناتواں لہجے میں ادا کر گئے۔ جب اس دور سے نکلے تو اپنی اس آواز کو مضبوط کرنے کی بجائے اس دور کی بوئی ہوئی فصل کاٹنے میں مصروف ہو گئے، صحافت میں، اور نظم میں، اور پاکستان آرٹ کونسل میں اور خدا جانے کہاں کہاں۔

قیامِ پاکستان کے بعد "مسائل" کے تحت انھوں نے جو مضامین لکھے ہیں وہ اس رجحان کی اچھی طرح نمائندگی کرتے ہیں۔ وہ یہ تو جانتے ہیں کہ جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا، مگر اس سے ان کی مراد نت نئے مواقع سے زیادہ کچھ نہیں۔ کبھی وہ کلچر کو عوام تک پہنچانے کا عزم رکھتے تھے اور

اب بھی اس کلچر سے بیزاری کا اظہار کر ڈالتے ہیں۔ جو چند ایک زنگلہ نشین خاندانوں کی تفریح
کے لیے وجود میں آتا ہے مگر پاکستان آرٹ کونسل کے سیکرٹری کی زبان سے یہ بات نکلے تو اس کے
اثر کی ضمانت نہیں دی جا سکتی۔ وہ محدود وطنی قومیت کو پاکستان کا نصب العین قرار دینا چاہتے
ہیں یہ سوچے بغیر کہ خود ان کے نظریے کی رو سے وطنی قومیت کا خیال کیا معنی رکھتا ہے۔ ان کو
آج کسی طرف سے خطرہ نظر آتا ہے تو دینداروں کی طرف سے۔ مگر وہ دین کو "ایک عظیم و عزیز رشتہ"
اور "مقدس امانت" بھی کہتے ہیں اور اس "مقدس امانت" کو طاق نسیاں پر ہی رکھنا چاہتے ہیں
حتیٰ کہ قوم اور کلچر کی تعمیر میں اس سے کوئی کام لینا پسند نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک کلچر سے اقدار کا
وہ نظام مراد ہے جس کے مطابق کوئی سماج اپنی اجتماعی زندگی بسر کرتی ہے مگر پاکستانی معاشرہ
جن اقدار کے مطابق اپنی اجتماعی زندگی بسر کرتا ہے وہ ان اقدار سے کبھی بحث نہیں کرتے بحث
کا کیا ذکر، ذکر تک نہیں کرتے۔ ان اقدار سے پہلو تہی کرتے ہیں تو سمجھتے ہیں یہ پہلو تہی ہو سے معاشرے
کا کردار ہے۔

اس کے باوجود وہ تخیل کا ذکر کرتے ہیں جو ان کے نزدیک ایک ایسی ہی شے ہے جیسے
"دم عیسیٰ یا حرف کن فیکون"۔ وہ اس جدلیاتی و مادیاتی تعبیر کے قائل معلوم نہیں ہوتے اور ترقی پسند
نظریہ کے مطابق "بربریت" کے شکار ہو جاتے ہیں۔ وہ افادیت کے مسئلے پر بات کرتے ہوئے اپنے
خاص دور اور اس دور کے ایک مکتب فکر سے آگے جانا چاہتے ہیں اور تخلیق جمال کو بھی سماج کے
لیے مفید قرار دیتے ہیں مگر اس کے باوجود غیر جماعتی شاعروں میں محض سیف الدین سیف کے
قائل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اپنے دور میں انھیں فراق سے کوئی ربط نہیں، منٹو کا وہ کوئی ذکر نہیں کرتے،
راشد کی ابتدائی تحریروں کے بعد راشد سے ان کی دلچسپی معلوم نہیں، میراجی کی موت کے بعد قائل
ہوتے ہیں تو محض ان کے مضامین کے، پطرس بخاری کے بارے میں وہ ذاتی یادیں سنا کے رہ جاتے

ہیں۔ نئی نسل کے دو ایک شاعروں جیسے احمد فراز اور مصطفیٰ زیدی کی کتابوں کے سرورق پر ان کی نگارش چھپی ہے مگر ان کے ذمہ دارانہ مضامین کو دیکھا جائے تو لگتا ہے پاکستان یا ہندوستان میں لکھی جانے والی کسی تحریر سے انہیں کوئی دلچسپی نہیں۔ جب تک کہ دیباچے کے لیے ان کے پاس نہ پہنچے۔ یہ بات یہیں تک تھی۔ اپنے مصروف دور میں انھوں نے اپنے عہد کا افسانہ اور ناول تک پڑھا۔ اور اس کے بارے میں کچھ گلہ گزاریاں بھی کیں، مگر آج ایک نقاد کی حیثیت سے وہ اتنے ہی اہم ہیں جتنے مصروف۔

ترقی پسند ناقدین کے گروہ میں انھیں کچھ امتیازات ضرور حاصل ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ ان کے علاوہ اس دور میں سے کوئی نقاد اس گروہ میں پیدا نہ ہوا۔ دوسرے یہ کہ ان کا لہجہ عام طور سے دھیما، سلجھا ہوا اور متین و شائستہ بھی ہے۔ اور اس میں وہ خشکی، بے کیفی اور خواہ مخواہ کی پیچیدگی بھی نہیں جو اس دور کی تنقید کا طرۂ امتیاز تھی۔ انھوں نے انتہا پرستی سے بچنے کی کوشش ضرور کی اور افادی مقصدیت کے مقابلے میں جمالیاتی اہمیت کو بالکل ہی پس پشت نہیں ڈال دیا۔ پھر بھی وہ اسی دور کے آدمی ہیں۔ وہ تنقید میں تسلسل اور محبت نہ ہونے کے باعث وہ درجہ حاصل نہیں کر سکے جو انھیں مل سکتا تھا۔ ان کی مثال بادل ہے کہ وہ ممتاز حسین بننے پر راضی نہ تھے اور آل احمد سرور بن نہ سکے۔

میراجی کی نثر کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ اس کی ماہیت اور ذمّا اُن کی نظم سے قطعی مختلف ہے اور ان کے تجربہ کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبارات سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ فیض کی نثر کے بارے میں یہ بات اتنی قطعیت سے نہیں کہی جا سکتی پھر بھی اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اگر آپ ان کی شاعری کو پسند کرتے ہیں تو ان کی تنقید کو پسند کرنا آپ کے لیے بہت دشوار ہے اور اگر آپ نے ان کی تنقید ایک بار پڑھ لی تو ان کی شاعری کے ایک بڑے حصے کو پسند کرنا بھی دشوار ہو جائے گا۔ پرستش کی بات دوسری ہے۔

(نصرت۔ لاہور)

سید عابد علی عابد

پاک و ہند کی کلاسیکی موسیقی کا ثقافتی مزاج اَور

امیر خسرو

شروع ہی میں متنازعہ فیہ مسائل سے تعرض کرنا درست معلوم نہیں ہوتا۔ اس لیے میں اس بات سے بحث نہیں کرتا کہ حرمت و حلّتِ غنا کے کیف، دکم کی کیا صورت ہے۔ مولانا جعفر شاہ پھلواردی نے اپنی تصنیف "اسلام اور موسیقی"[1] میں بحث و تمحیص کے بعد اپنے اس رجحان کا اظہار کیا ہے کہ صرف وہ سماع حرام ہے جو فواحش پر منتج ہوتا ہے یا فواحش سے لبریز ہوتا ہے۔ اگرچہ انھوں نے فواحش کی تفصیل نہیں کی لیکن وہ ایک بڑے پتے کی بات کہہ گئے ہیں جس کی تشریح آگے آتی ہے۔

حرمت و حلّت سے قطع نظر میں اس موسیقی کو جو اسلامی ممالک میں رائج ہوئی یا جسے مسلم موسیقاروں نے پیش کیا اسلامی موسیقی ہی کہنے پر مجبور ہوں ورنہ خلطِ مبحث کا اندیشہ ہے، کیونکہ آگے جو مسائل آتے ہیں ان کے پیشِ نظر اس موسیقی کے لیے ایک اصطلاح وضع کر لینی لازم ہے جو اسلامی ممالک میں مسلمانوں اور ہندوؤں کے ثقافتی امتزاج سے پہلے مروّج تھی۔ اسی کو میں اسلامی موسیقی کہتا ہوں۔

---

[1] دیکھیے ادارہ مطبوعات ادارہ ثقافت اسلامیہ کلب روڈ لاہور صفحات ۲۰۰ تا ۲۱۶

مہدی برکشلی کی تصنیف "موسیقی دورۂ ساسانیاں"[1] کا دعویٰ یہ معلوم ہوتا ہے کہ عربوں نے
نے موسیقی ایران سے مستعار لی ہے۔ اگر دعوے کی یہ صورت ہوتی کہ عربوں کی موسیقی پر ایرانی
موسیقی نے گہرے اثرات مترتب کیے ہیں تو کسی کو اعتراض نہ ہو سکتا تھا لیکن اگر مہدی کا مطلب
یہ ہے کہ فتح ایران سے پہلے عرب کاملاً موسیقی سے ناآشنا تھے تو اس دعوے کی تردید کے لیے ہٹی
اور دوسرے مورخوں کی شہادت پیش کرنا ضروری نہیں۔ صرف یہی کہہ دینا کافی ہے کہ ہر قوم ثقافت
کے کسی مرحلے ہی سے کیوں نہ گزر رہی ہو موسیقی کا یعنی منظم، دلکش آوازوں کا شعور رکھتی ہے۔ اس
لیے عربوں کے متعلق بھی یہ فرض کرنا لازم آئے گا کہ وہ موسیقی کا شعور رکھتے تھے اور اظہار فتح و مسرت
اور ابلاغ لطافت و کیفیت کے لیے اپنے جذبات کو موسیقی کے پیمانوں میں ڈھالتے تھے۔ یہ کیسے
ممکن ہے کہ عرب ایسی اقوام کا ہمسایہ ہو جو موسیقی میں ایک بلند مقام رکھتی ہوں اور خود موسیقی سے
ناآشنا ہو۔ پھر اب یہ بات بھی بالکل روشن و مبرہن ہو چکی ہے کہ بابلی اور نینوائی تہذیب ان عربوں کی
رہونِ منت ہے جو اپنے ملک سے نکل کر مختلف خطوں میں آباد ہو گئے تھے۔ ظاہر ہے کہ بابلی، نینوائی،
سمیری اور متعلقہ تہذیبوں میں موسیقی مروّج تھی۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم یہ فرض کر لیں کہ عرب کے اصل
باشندے تو موسیقی سے بالکل ناآشنا تھے لیکن جونہی وہ مہاجرت اور آبادکاری کا ارادہ کرتے
تھے، ان میں موسیقی کا شعور پیدا ہو جاتا تھا۔[2]

بہرحال یہ مسلّم ہے کہ جب عباسیوں کے زمانے میں ایرانی دربار پہ چھا گئے۔ ادب و آداب، تہذیب

---

[1] چاپ خانۂ دانش گاہ ۱۳۲۶ھ

[2] دیکھیے ہٹی کی "تاریخ عرب" پہلا حصہ اور "ارض القرآن" سید سلیمان ندوی۔ ربانی مستند
مآخذ و مدارک سے قطع نظر کرتا ہوں۔

وثقافت سب ایرانی رنگ میں رنگے گئے، معاشرہ مدائن کی عظمت کی طرف دیکھنے لگا، اور اسی کو معیار رفعت خیال کرنے لگا تو ایرانی دھنیں ملک میں مقبول ہونا شروع ہوئیں۔ عربی اور ایرانی دھنوں کے امتزاج سے موسیقی میں جو لطافت پیدا ہوئی وہ تو ہوئی ہی لیکن کنیزوں کی کثرت نے جو ہر ملک سے آتی تھیں عربی یا اسلامی موسیقی کو نئے نئے سانچے اور پیمانے دیئے اور عرب موسیقار ہندوستان سے لے کر ایران تک موسیقی کے تمام رموز سے مستفید ہونے لگے۔ کنیزیں خود بھی موسیقی میں تربیت یافتہ ہوتی تھیں اور بہت قیمت پاتی تھیں[1]۔

عباسی اپنے موسیقاروں کی اتنی قدردانی کرتے تھے کہ خاندانِ موصلی کے افراد کی دولت و ثروت تمام تر اسی قدردانی کی مرہونِ منت تھی۔ عرب فاضلوں نے موسیقی پر کتابیں بھی لکھی ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ موصلی ایرانی نژاد تھے جیسا کہ ان کے نام سے ظاہر ہے۔ اسحاق موصلی کی تصنیف موسیقی پر مشہور ہے اس کے کہنے کے مطابق موسیقی کا نظام، صوت، ایقاع، اجناس، انواع وغیرہ پر مشتمل تھا۔ عربوں کے ہاں بھی غنائی ترسیم یعنی Noatation نہیں تھی۔ جو لوگ موسیقی کی تعلیم حاصل کرتے تھے۔ وہ بہ امتدادِ زماں ترسیم کے رموز سے بھی آگاہ ہو جاتے تھے۔ شعر سے موسیقی کا کتنا گہرا تعلق ہے یہ اس سے واضح ہے کہ خلیل بن احمد عروضی نے جب اوزانِ عرب مرتب کیے[2] تو ساتھ ہی صوت اور ایقاع پر بھی ایک کتاب لکھی۔ سنسکرت کے عالم بھی یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ حروف کی غنائی اہمیت مسلّم ہے۔ یوسف جیسو، خال

---

[1] دیکھیے کتاب الاغانی اصل اور ترجمہ رئیس احمد جعفری۔ "پرتو اسلام" احمد امین مصری ترجمہ از عربی حصہ اول و دوم۔ راقم السطور کا وہ مضمون جو "ثقافت" میں "عباسی معاشرت پر ہندی اثرات" اور "تاریخ ادبیات در ایران"۔ براؤن

[2] دیکھیے بست مقالہ قزوینی جلد اول

اگرچہ حروف تک نہیں پہنچے۔ انھوں نے اُردو غزل[1] کی بحث میں لفظ کو اکائی شمار کیا ہے۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ ہر لفظ میں ایک جوہریت خاص ہوتی ہے۔ اس جوہریت سے ان کی مراد یہی ہے کہ الفاظ میں خاص غنائی کیفیتیں اور لطافتیں ہوتی ہیں جو معنوی دلالتوں کے ساتھ مل کر لفظ کو معانی مختلفہ کا سرمایہ دار اور خزینہ بنادیتی ہیں۔ شاعر ایک لفظ استعمال کرتا ہے اور اس کے معانی بہت سی سطحوں پر بہم پر روشن ہوتے ہیں۔ بیدلؔ کا یہ شعر میں اکثر نقل کر چکا ہوں لیکن اس کے باوجود نقل کر رہا ہوں کہ شعر میں معانی کی سطوحِ مختلفہ کی لطیف ترین مثال یہی ہے ؎

همه عمر با تو قدح زدیم و نه رفت رنجِ خمارِ ما
چه قیامتی که نمی رسی ز کنارِ ما به کنارِ ما

یہ مضمون عصرِ حاضر کے اُردو شاعروں نے اپنایا ہے لیکن اس خوبی اور زیبائی سے نہیں۔ فانیؔ نے ایک اور سطح پہ اسی سے ملتا جلتا ایک نہایت خوبصورت شعر کہا ہے۔ شعر کا آہنگ دکھانے کے لیے میں دو شعر نقل کرتا ہوں۔ مدنظر پہلا شعر ہے ؎

مر کر ترے خیال کو ٹالے ہوئے تو ہیں	ہم جان دے کے دل کو سنبھالے ہوئے تو ہیں
فانیؔ مرے عمل ہمہ تن جبر ہی سہی	سانچے میں اختیار کے ڈھالے ہوئے تو ہیں

اسی طرح مابعد الطبیعیاتی کیف و کم کی دھوپ چھاؤں دکھاتا ہوا سوداؔ کا یہ مطلع کتنا خوبصورت ہے کہ مجتبیٰ حسین نے سنایا تھا ؎

عمر دریا ہے کہ بس کہا نہ کہیں پاٹ لگے
کشتیٔ عمر مری دیکھیے کس گھاٹ لگے

---

[1] اُردو غزل۔ جامعہ ملیہ دہلی۔ نیا ایڈیشن

اس بحث میں الجھ گیا تو نہ نکل سکوں گا اس لیے بات کو مختصر کرتا ہوں اور پھر اصل موضوع کی طرف لوٹ کر عرض کرتا ہوں کہ عرب موسیقاروں نے صرف اپنے دماغ ہی سے کام نہیں لیا، بلکہ یونانیوں کے علوم سے بھی فائدہ اٹھایا۔ کندی اور فارابی کی تصنیفات اس فیضان کا اظہار کرتی ہیں۔[1]

جب اربابِ تصوّف نے سماع کو وجد سے مربوط کر کے قوالی کی محفلیں گرم کیں تو موسیقی کی مزید دلکش اور دل نشین کیفیتیں اور دُھنیں پیدا ہوئیں، خود قوالی کا لفظ اپنے اندر ایک خاص قسم کی موسیقی کی تاریخ رکھتا ہے۔ صاحب "قابوس نامہ" کے قول کے مطابق "قول" رباعی ہی کی ایک شکل ہے کہ اس پر موسیقی کی دُھن رکھی جاتی ہے۔ غیاث اللغات بھی دیکھیے جو قول سے نغمے کو مربوط کرتا ہے اور مدعی ہے کہ "در اصطلاح موسیقیاں نوعے از سرود کہ در آں عبارات عربی داخل باشند" ظاہر ہے کہ قوال وہ ہے جو قول گائے۔ ابتداء میں اس اصطلاح رباعی سرا مغنیوں پر ہوتا ہوگا لیکن بعد ازاں اس سے وہ مخصوص طبقہ مُراد ہو گیا جو متصوّفین کی محفلوں میں گاتا اور وجد کا سامان مہیّا کرتا تھا۔ پاکستان اور ہندوستان میں قوّال نے ایک اور اہم لفظ "قوالی" کو وجود بخشا ہے کہ اس کا تعلّق بھی اس موسیقی سے ہے جو تصوّف سے وابستہ ہے۔ بہر صورت، اس بات پر سب اہل الرائے متفق ہیں کہ رباعی مختلف ناموں کے پردے میں اس غرض سے کہی جاتی تھی کہ اسے گایا جائے۔ بعد ازاں ہر موضوع کے لیے وسیلۂ اظہار بن گئی۔

رباعی کو ایک خاص دُھن میں گاتے تھے تو اسے "ترانہ" کہتے تھے، صاحب "قابوس نامہ" کہتے ہیں کہ ترانہ کی دُھنیں اتنی شیریں ہوتی تھیں کہ پاکباز عورتیں دیوانہ وار بے تاب و بے قرار ہو کر

---

[1] دیکھیے شوستری "اسلامی ثقافت کا خاکہ" بنگلور انگریزی۔ میراثِ اسلام ترجمہ از انگریزی عبدالمجید سالک۔ مرتبہ ٹامس آرنلڈ مضمون موسیقی ص ۴۹۷ تا ۵۲۲

گھروں سے نکل آتی تھیں۔[1]

امام غزالی نے بھی "احیاء العلوم" میں موسیقی کے مسائل سے تعرض کیا ہے۔ اور "کشف المحجوب" میں داتا گنج بخش نے اس کی حلت و حرمت پر بحث کی ہے۔ یہ مسئلہ گئے آتا ہے کہ موسیقی میں فحش کا عنصر کہاں پیدا ہوتا ہے لیکن اس جگہ یہ بات کہہ دینی چاہیئے کہ سماع کی شرائط سے قطع نظر فحاشی جب پیدا ہو گی۔ گانے والے یا گانے والی کے اسلوب و انداز سے پیدا ہو گی یا الفاظ سے۔ اس بات کی تشریح جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں آگے آتی ہے۔

اندلس میں ابن رشد اور ابن صابری نے موسیقی کے مختلف مسائل سے مفصل بحث کی ہے[2] اور مختلف اسلامی ممالک میں اس کا شرعی جواز ڈھونڈنے کی کوششیں ہمیشہ جاری رہیں جب منگولوں نے ایران پر حملہ کیا اور اسلامی ثقافت کم و بیش مٹ گئی۔ خلیفۂ عباسی کا اقتدار برباد ہو گیا اور اسلامی ثقافت کا مرکز باقی نہ رہا اس وقت یہ گمان ہوتا تھا کہ شاید اب موسیقی کا چراغ نہ جلے گا لیکن ان پُرآشوب دنوں میں بھی مسلمان فاضل اس فن لطیف کے مسائل سے تعرض کر رہے تھے۔ مثال کے طور پر نصیر الدین، شمس الدین محمود اور محمد آملی نے موسیقی کے دقیق مسائل سے بحث کی ہے۔ "نفائس الفنون" میں اس فن کے مواضع سے نہایت دلکش بحث کی گئی ہے۔[3]

جب ہندوستان میں مسلمان اور ہندو فن کاروں کے درمیان میل ملاپ کا رنگ نکھرا تو موسیقی میں بنیادی تغیرات پیدا ہوئے۔ ہندوستان کی پرانی کلاسیکی سنگیت کے متعلق کچھ باتیں بطور مسلمات ہمیشہ

---

[1] "اصول انتقاد ادبیات" تصنیف راقم السطور مجلس ترقی ادب ۱۹۶۰ء

[2] مجلہ "قند" مردان موسیقی نمبر۔ "موسیقی میں مسلمانوں کا حصہ"۔ راقم السطور کی نشری تقریر

[3] "قند" مردان موسیقی نمبر۔ راقم السطور کی نشری تقریر

پیش نظر رہنی چاہئیں تاکہ مختلف مسائل سے بحث کرتے وقت تکرار کی ضرورت نہ پڑے وہ باتیں بہ تفصیل ذیل ہیں:

۱۔ ہندوؤں کی کلاسیکی سنگیت در اصل دیوی دیوتاؤں کی خدمت میں ہدیۂ نیاز ہے۔ اس لیے اس میں سوز، گداز، سپردگی، مسکنت یہاں تک کہ نفسِ انسانی کی ذلّت کے عناصر نہایت روشن دکھائی دیتے ہیں۔

۲۔ قدیم کلاسیکی موسیقی دُھرپت سے عبادت ہے جس کا مزاج بڑا ٹھہرا ہوا اور جس کی گمبھیرتا ابھی تک خیال کی شوخی اور رعنائی کو شرماتی ہے۔

۳۔ دُھرپت سے خیال تک سنگیت کب اور کس طرح پہنچی؟ یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے اور اس کا جواب بہ استناد و تحقیق نہیں دیا جا سکتا۔ امیر خسرو بھی اس تغیّر کے ذمہ دار قرار دیئے جاتے ہیں اور سلطان حسین شرقی جونپوری بھی جس کے نام سے راگ جونپوری منسوب ہے ان دونوں کے علاوہ بھی کچھ اور ہیں جن سے یہ تغیّر یا اس تغیّر کے مختلف مرحلے منسوب ہیں لیکن تحقیقی صراحت سے اس مسئلے پر کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

۴۔ ہندوستان کی قدیم کلاسیکی سنگیت کا مزاج کم و بیش خالص ہندوانہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مختلف راگ اور راگنیوں کے لیے جو بول لکھے گئے ہیں۔ اُن کو دیوی دیوتاؤں سے خاص کر کرشن اور رادھا سے نسبت ہے۔ اگرچہ سنگیت اور رقص کا اصل موجد شو دیوتا[1] قرار دیا جاتا ہے جس کی یاد میں

---

[1] دیو، دیوتا ہے یعنی رب۔ مہا بزرگ کو کہتے ہیں اور یہ ایک ماخوذ ہے۔ مہاتما میں بھی اسے دیکھا جا سکتا ہے۔ شو کو باقی دیوتاؤں پر تفوق اس لیے ہے کہ فلسفیانہ اعتبار سے زندگی اور موت کے تسلسل کی علامت یہی دیوتا ہے۔ اسے رقص کرتے ہوئے یوں دکھاتے ہیں کہ ایڑی ذرا سی اُٹھی ہے اور انگلی سے زمین کو چھوتی ہے۔ (باقی صفحہ ۱۷۱)

فن کار شام کے وقت بھوپالی کی چیز "بہے ساد یو" گاتے ہیں۔

۵۔ جب اودھ میں اور دکن میں مسلمان موسیقاروں نے ہندو موسیقاروں سے کلاسیکی سنگیت کے رموز سیکھ لیے اور خیال وجود میں آگیا جس کی چیت پھرت شوخی تانوں کی زیبائی اور گنگری کی رعنائی ایسی ہے کہ بیان نہیں ہو سکتی۔ تو ان موسیقاروں (مسلمانوں) نے ایسی ٹھمریاں بھی لکھیں جو خیال کی سنجیدگی اور متانت کو شدھ سُروں میں ہندو دیو مالا کی داستانوں کی بجائے ہجر و وصال اور خواب و خیال کے جوگ روگ کی کہانیاں سناتی تھیں۔ یہاں ان ٹھمری لکھنے والوں سے بحث کرنا مقصود نہیں۔ نہ ان کے ناموں کی فہرست مرتب کرنے سے کوئی فائدہ ہوگا۔ لیکن ایک شخص کا نام لیے بغیر چارہ نہیں وہ سدا رنگ ہے کہ محمد شاہ کے دربار سے منسلک تھا۔ اس نے کدارے سے لے کر درجے بجے وتی سے لے کر بہار تک بڑے خوبصورت بول لکھے خیال کے لیے بھی اور ٹھمریوں کے لیے بھی۔ اس کی تلک کاموڈ کی ٹھمری جو اختری بائی فیض آبادی نے میرے فیچر 'دتی میں قتل عام' میں گائی تھی۔ اپنی شوخی، نوک پلک اور رنگینی رس کی وجہ سے عجیب و غریب چیز ہے۔ اس وقت اس ٹھمری کے بول کہ تو میرے حافظے میں مستحضر نہیں ہیں لیکن جو کچھ یاد ہے وہ نقل کیے دیتا ہوں:

اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی

کارے اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی۔

بقیہ صفحہ ۱۲۰: مُراد یہ ہے کہ اگر ایک طرف موت کی تخریب ہے تو دوسری طرف حیات کی تعمیر ہے۔ ایک طرف فنا ہے تو دوسری طرف اس فنا ہی کے درخت سے بقائے دیگر کے شگوفے برابر پھوٹتے رہتے ہیں

لاکھ آندھی چلے گلستاں میں — مسکراتے ہیں طاقچوں میں کنول

لاکھ بجلی گرے خیاباں میں — لہلہاتی ہے شاخ پر کونپل

رہ اکھوں انکھین میں پلکن موند موند

محمد شاہ تم سدا رنگیلے

مینہا برسے بوند بوند

اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی

کاہے اپنے پیا کو جانے نہ دوں گی!

اسی طرح معلوم نہیں کس کی ٹھمری ہے کہ بہاگ کے گلہ ناز کی بہترین تصویر ہے۔

"دھڑکت موری چھتیاں سگری رتیاں"

رادھا کرشن کو بہ طور علامت استعمال کر کے مسلمان موسیقاروں نے خیال اور ٹھمریاں لکھیں جن میں عالمگیر اور آفاقی اقدار پیش نظر نہیں، انسانی جذبات کی تصویر کشی ملحوظ تھی۔ رادھا اور کرشن صرف محبّ اور محبوب بن گئے تھے۔ چھایا نٹ کی ٹھمری:

لاڈلی رادھکا

ناز کرے کرشنوا کے سنگ

منہ سے بول رہی ہے کہ یہ ایک مسلمان موسیقار کی تخلیق ہوں۔ کیونکہ شاستروں میں غرق ہندو پنڈت غالباً "ناز کرے" کے الفاظ استعمال نہ کرے گا۔

ان باتوں کو ملحوظ رکھیے تو معلوم ہو گا کہ ہندوستان کی قدیم کلاسیکی سنگیت کا مزاج خالصۃً ہندوانہ ہے، یہ مذہبی عقیدوں سے سرشار ہے، مہا دیو اور برہما، رادھا کرشن اور گوپیوں کی روئداد ہے لیکن حسی باتوں میں ہمیشہ خلط مبحث ہوتا ہے اور در حقیقت جو جانِ سخن اور اصلِ کلام ہے، وہ یہ ہے کہ سنگیت کا ثقافتی مزاج کس طرح متعین ہوتا ہے۔ اس کا جواب بہ قطع و یقین اور بہ تحقیق یہ ہے کہ راگ اور راگنیوں کے بول، ٹھمریوں کا اسلوبِ بیان، سپردگی اور نیاز کی روش نے ہندوستان

کی موسیقی کو ہندوستانی رنگ میں رنگ دیا اور ہندو ثقافت کا بہترین مظہر بنا دیا۔ مذہب سے سنگیت
کا جو رشتہ ہے وہ نغمہ کے سوا رقص میں بھی نظر آتا ہے کہ کلاسیکی رقص میں اکثر وہ نشانیاں جو بدن کے
پیچ و خم اور توڑوں کے ذریعے ادا کی جاتی ہیں، ہندو دیومالا کے افسانوں سے مربوط ہوتی ہیں۔ یہ رقاصوں
کی بنیادی جنبشیں دراصل بدھ کے مجسموں سے مستعار ہیں۔ کبھی غور کیجیے گا کہ لاہور کے عجائب گھر میں
بدھ کے جو مجسمے پڑے ہیں ان میں دست و پا کی جو صورت ہے اس کا رقاصوں کی بنیادی جنبشوں
سے کتنا گہرا تعلق ہے۔ شانتی، ہمدردی، شفقت، گیان، عرفان اور اسی طرح کی چیزیں دکھانے کے
لیے رقاص ان مجسموں کے دست و پا کی صورت کی نقالی کرتا ہے۔

موسیقی کا ثقافتی مزاج بولوں میں متعین ہوتا ہے یا کم از کم بول اس مزاج کے تعین میں بہت
بڑا حصہ لیتے ہیں۔ یہ بات ایک اور طرح بھی ثابت ہوتی ہے۔ اربابِ صوفیاء نے حال و قال کی محفلوں
پر جو پابندیاں لگائی ہیں ان کی مراد یہ ہے کہ موسیقی کا ثقافتی مزاج پاکیزہ رہے۔ اور یہ جو کہا گیا ہے
کہ گانے والا کم عمر اور خوش شکل نہ ہو تو اس سے معلوم ہوا کہ موسیقی کے ضرر رساں اثرات بولوں پر
منحصر ہیں یا گانے والے اور گانے والی کی شکل و صورت اور ناز و ادا پر۔ ہم لوگوں کو کتنے ہی قصے معلوم
ہیں کہ فلاں خاندان کا لڑکا بازارِ حسن میں پہنچ گیا اور فلاں گانے والی کے گیت سن کر ایسا لٹو ہوا کہ
وہیں کا ہو رہا۔

یہاں گیتوں کی اشتعال انگیزی، غزلوں کی نیم رس فحاشی (جو کھلی ڈلی فحاشی سے زیادہ ضرر رساں
ہوتی ہے[1]) بروئے کار آتی ہے۔ موسیقی نہ فحش ہے، نہ فحش ہو سکتی ہے۔ وہ ثقافت کے اعلیٰ ترین

---

[1] برہنگی اور عریانی میں فرق ہے۔ مصوری میں عریاں تصاویر نہیں، انسان کے برہنہ بدن کی تصاویر ہوتی
ہیں۔ انہیں کوئی مخرب اخلاق نہیں کہتا۔ نیم رس فحاشی جو دراصل ضرر رساں ہے وہاں (باقی صفحہ ۱۴۲ پر)

مظاہر میں سے ایک ہے۔ اگر موسیقی جو دراصل سُرتیوں پر مشتمل ہے فحش ہو سکتی تو ہم یہ بھی سنتے کہ فلاں خاندان کے توتال نے ایک پیرو راز ریش کو سارنگی بجاتے سُنا اور اس کا ایسا فریفتہ ہوا کہ غارت ہو کر رہ گیا۔ اگر ساز سُننے والوں کو فریفتگی کی اس حد تک نہیں لے جاتے جو عشق کی دیوانگی سے ملی ہوئی ہے، اور وہ بھی سُرتیوں ہی کا اظہار کرتے ہیں، تو پھر کسی راگ، کسی راگنی، کسی ٹھمری کے بول کسی کو ایسی فریفتگی کی طرف کیوں لے جائیں۔ بات یہ ہے کہ موسیقی، تو دراصل سُرتیوں کا نام ہے اور الفاظ کے بغیر بھی عالمِ وجود میں آتی ہے جیسا کہ امیر خسرو نے تصریح کی ہے۔ اس لیے موسیقی بنفسہٖ نہ فحش ہے نہ پاکیزہ۔ وہ ان صفات سے اور ان صفات کے لوازم سے مبرّا ہے۔ البتہ جب آپ کسی دُھن کو، کسی راگ یا راگنی کو بولوں میں ڈھالتے ہیں غزل کہتے ہیں، گیت لکھتے ہیں تو فوراً دو اثرات مترتب ہوتے ہیں:۔

۱۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ لکھنے والے کا منشا جذباتِ سفلی کی اشتعال انگیزی تھی یا نہیں۔

۲۔ موسیقی کا ثقافتی مزاج متعیّن ہو جاتا ہے کیونکہ جس قوم کی دیو مالا، تاریخ، داستانیں، رسوم و رواج، معاشرتی کوائف موسیقی میں موجود ہوں، موسیقی اس قوم کی ثقافتی مظہر بن جاتی ہے۔

بقیہ صفحہ ۱۲۳: پیدا ہوتی ہے جہاں کوئی عورت مثال کے طور پر ایسا لباس پہنے جو بدن کو ڈھانپ لے لیکن ان خطوط کو نمایاں کرے جن سے جذباتِ سفلی میں اشتعال پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح غزلوں میں چہ کیں کی زبلیں فحش نہیں کہ ان میں نیم رس، ضرر رساں عناصر موجود نہیں۔ یہ بات کہ حجاب کا ایک خاص انداز کھلے چہرے سے زیادہ دل پر قیامت ڈھاتا ہے سب نفسیات دانوں کو معلوم ہے۔ داغ کہتا ہے:

حسن بے پردہ تو ہوتا ہے فقط ہوش ربا　　وہ قیامت ہے جو پردے کی جھلک ہوتی ہے

اسی طرح غزلوں میں بھی ایک پردے کی جھلک ہوتی ہے وہ جرأت سے زیادہ داغ کے ہاں ملتی ہے۔ مثلاً

شبِ وصل اس بُتِ نامہرباں نے مہرباں ہو کر　　کیا احسان ایسا جس کا بدلا ہو نہیں سکتا

تو اب یہ بات واضح ہو گئی کہ ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کا ثقافتی مزاج اصلاً و ابداً و دواماً ہندوانہ ہے اور اس مزاج کے تعین میں ہندی زبان کے استعمال نے بھی مدد دی ہے۔ مسلمان موسیقاروں نے یہ جان لیا تھا کہ اگر کوشش نہ کی گئی تو قدیم کلاسیکی سنگیت ہندوستان کی ایک قوم یعنی ہندوؤں کی ثقافت کا نشان اور مظہر بن جائے گی اور ہماری تمام کاوشیں جو دھنیں بنانے اور بول لکھنے میں صرف ہوتی ہیں بے کار جائیں گی۔ انھوں نے کوشش کی کہ دیومالا اور ہندو معاشرت کے کوائف کے بجائے ٹھمریوں میں ایسے جذبات کا اظہار کیا جائے جو آفاقی ہیں۔ مثال کے طور پر برہن کی درد بھری فریاد، سسرال میں دلہن کا نئے حالات کے متعلق ردِعمل، بہن بھائی کی محبت، پنجابی ہیں۔ پہاڑی میں ایک دھن کے بول بڑے خوبصورت ہیں:۔

نی میں، پنجاں بھراواں دی بھین

رل مل مار سیٹیا[1]

کلاسیکی موسیقی کے ثقافتی مزاج کو بدلنے کی کوششیں شعوری طور پر امیر خسرو کے زمانے سے شروع ہوتی ہیں جنھوں نے ایرانی موسیقی اور ہندوستانی موسیقی کے امتزاج سے نئی نئی دھنیں ایجاد کیں۔ ان سے یہ بات مخفی رہ ہی نہ سکتی تھی کہ اگر کلاسیکی سنگیت کے بول ایسے ہی رہے جیسے ہندوؤں نے لکھے ہیں، تو موسیقی ہرگز برصغیر پاک و ہند میں مسلمانوں کی ثقافت کا نشان نہ بن سکے گی۔ عبدالرحیم خان خاناں ہندی میں دوہے لکھیں تو ہندی ادب کی ثروت میں اضافہ ہوتا ہے۔ اسی طرح مسلمان موسیقار ہندی زبان میں راگ اور راگنیوں کی دھنیں بنائیں تو ہندو ثقافت کے ایک نشان میں عظمت اور ثروت کا اضافہ ہوتا ہے یعنی سنگیت میں یہ بات سوچ کر اور یہ نکتہ پہچان کر کہ سنگیت خود ایک ثقافتی

---

[1] دیکھنا میں پانچ بھائیوں کی بہن ہوں اور کس طرح سسرال والوں نے مجھے مل جل کر مار دیا

منظم ہے، اس کی سُرتیاں معلوم ہیں اور ان سُرتیوں کو جن بولوں میں ڈھالا جائے گا، ہی کسی ثقافت کی ترجمانی کریں گے۔ انھوں نے اپنی نئی راگنیوں کے لیے جو بول لکھے وہ اسلامی معاشرت، مذہب اور متعلقہ کوائف سے مربوط تھے۔ ایک بات یہ بھی تھی کہ وہ نظام الدین اولیاء سے بیعت تھے اور ان کے سامنے دیوی دیوتا کی مدح میں راگ گانا مناسب نہ تھا۔ تو انھیں مجبوراً ایسے بول لکھنے پڑے، جنھیں نظام الدین اولیاء کی محفل میں بار حاصل ہو سکے۔ اور جو ہندوانہ ثقافت کے اظہار کی بجائے مسلمانوں کی تہذیب اور ثقافت کا اظہار کریں۔ امیر خسرو کی زندگی کے متعلق تفصیلات میں جانا بیکار ہوگا کیونکہ بحث اس وقت ان کے سوانح سے نہیں بلکہ ان کے ان معنی خیز اور گہرے شعور سے ہے کہ کلاسیکی سنگیت کو اسلامی قالب میں ڈھالنا ضروری ہے تاکہ یہ فن پاک ہندوستان میں مسلمانوں کی تہذیب کا ترجمان بھی بن جائے۔ ابھی تک امیر خسرو کے کارناموں کے اس پہلو پر محققوں کی نظر نہیں پہنچی ہے میں اعنکار کا یا اس بات کا کہ بڑا انکشاف کر رہا ہوں مدعی نہیں۔ صرف حسنِ اتفاق ہے کہ میں شعر اور موسیقی کے علم اور ودّیا سے بہ ترتیب واقف ہوں، ان کے باہمی ربط کو جانتا ہوں تقسیم سے پہلے اورینٹل کالج کے سنسکرت کے پروفیسروں سے اس قدیم زبان کے الفاظ و حروف کی غنائی صورت و اہمیت کے متعلق ان سے استفادہ کرتا رہا ہوں۔ فارسی میں مجھے کم از کم کاغذ پر تخصص کی حیثیت حاصل ہے۔ خود مجھے برسوں رفیق غزنوی، میاں تصدق حسین خالد اور دیگر اعلیٰ درجے کے موسیقی دانوں اور موسیقی شناسوں کی صحبت میں بیٹھنے کا موقع ملا ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ ان دونوں دوستوں کے ساتھ تو اکثر راتیں محافلِ موسیقی کی شمولیت میں گذر گئی ہیں۔ ان باتوں کی وجہ سے مجھے یہ موقع ملا کہ میں امیر خسرو کے ان کارناموں کے اس پہلو پر غور کر سکوں۔ امیر خسرو کے کارناموں کا خلاصہ یہ ہے:

۱: انھوں نے یہ کوشش کی کہ ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی کے ثقافتی مزاج کو یوں بدلا جائے کہ وہ مسلمانوں کے مذہب، معاشرت اور متعلقہ کوائف کی ترجمانی کرنے لگے۔

۲- اس سلسلے میں علماء راگ راگنیوں کے لیے ایسے بول لکھے جو اس تغیرِ مزاج میں ممد و معاون ہوں۔

۳- محفلِ حال و قال میں یہ راگ اور راگنیاں گا کر انھیں مقبول بنایا۔

۴- اپنی موسیقی دانی کی بدولت دوسرے (ہندو) موسیقاروں کو مجبور کیا کہ وہ امیر خسرو کے بول گائیں اور یوں اسلامی مذہب، معاشرت اور متعلقہ کوائف کی نشر و اشاعت کا کام خود ہندوؤں کے ذریعے عمل میں آیا۔

۵- امیر خسرو کی مقبولیت کی بنا پر یہ سلسلہ جاری رہا، مسلمان موسیقار برابر ایسے بول لکھتے رہے جو حمد، نعت اور منقبت پر مشتمل تھے۔ یہ کوششیں مغربی پاکستان میں زیادہ بارآور ہوئیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ دکن میں ہندو ثقافت برابر باقتدار رہی اور اورنگ زیب کی پوری کاوشوں کے باوجود بھی اس ملک میں وہ سیاسی یک رنگی پیدا نہ ہو سکی جو مذہبی اور ثقافتی یک رنگی کی ضامن ہوتی۔

۶- امیر خسرو نے پرانے راگوں اور راگنیوں کے لیے بول لکھے اور یہ بڑے معرکے کا کام ہے کیونکہ ان کے زمانے میں یہ سمجھا جاتا تھا کہ استادوں نے پنڈتوں اور نائکوں کے لیے جو بول کسی دھن کے لیے لکھ دیئے ہیں وہ حرفِ آخر ہیں۔ ان کے بعد اس راگ اور راگنی کی صحیح شکل بولوں کے کسی اور مجموعے کے ذریعے ظاہر نہیں ہو سکتی۔ کسی حد تک یہ خیال ٹھیک ہے کہ بعض راگ اور راگنیاں ایک خاص قسم کے بولوں کا تقاضا کرتی ہیں۔ اور نیم رس[1] کلاسیکی موسیقی مثلاً ہوری، کجری، ساونی کے لیے جو بول لکھے

---

[1] نیم رس کلاسیکی موسیقی سے راقم کی مراد یہ ہے کہ دھن اصلاً کلاسیکی موسیقی پر مبنی ہو لیکن اسے تانوں، پلٹوں اور گٹکریوں سے مبرا رکھا جائے تاکہ عوام خوش آوازی سے لطف اندوز ہو سکیں اور راگ کی پیچ داری انھیں اکتا نہ دے۔ آج کل بھی فلموں میں نیم رس کلاسیکی موسیقی میں لکھے ہوئے بول سنائی دیتے ہیں مثلاً "چیز بیکما" میں تمام بول بھیردیں

جاتے ہیں وہ مخصوص وضع کے ہوتے ہیں۔

اب صرف یہ رہ گیا ہے کہ ہیں امیر خسرو کی دھنوں کے کچھ بول نمونتہً آپ کی خدمت میں پیش کروں تاکہ معلوم ہو سکے کہ انھوں نے اس سلسلے میں کتنا کام کیا تھا۔ ایرانی اور ہندی موسیقی کے امتزاج سے جو راگ انھوں نے بنائے ہیں خورجوی کے مطابق وہ تیرہ ہیں۔

مجیر۔ سازگری۔ ایمن۔ عشاق۔ موافق۔ غنم۔ زیلف۔ فرغانہ۔ سرپردہ۔ باخرز۔ صنم اور زنگولہ[1]

تعجب کی بات ہے کہ خورجوی صاحب نے بہار کا نام نہیں لیا۔ دراں حالیکہ یہ بات قریباً قریباً[2] مسلّم ہے کہ امیر خسرو ہی اس کے موجد ہیں اور اگر موجد نہیں بھی تو انھوں نے بہار راگ کے جو بول لکھے ہیں اور جو نظام الدین اولیا کی مدح میں ہیں انھی کی بنا پر امیر خسرو کے اختراع کردہ راگوں کے سلسلے میں اس راگ کا نام لینا چاہیئے تھا کہ سب سے زیادہ مقبول بول امیر ہی کے ہیں۔ اور اس راگ کی چال بھی وہی سب سے دلکش ہے جو امیر کی مدوّن کردہ ہے۔ یہ راگ بسنت رت میں گایا جاتا ہے۔ کھاڈو کھاڈو ہے، وادی سُر کھرج ہے اور سموادی مدھم۔ آروہی یہ ہے :- نی سا گا ما پا، ما دھا نی سا۔ امروہی یہ ہے : سا نی پا ما پا گا ما رے سا[3]

بقیہ صفحہ ۱۷۲: میں تھے اور اس کی مختلف شکلوں کے اظہار پر مبنی تھے

[1] : حضرت امیر خسرو، نقی محمد خاں خورجوی، ٹائمز پریس کراچی

[2] میں نے قریباً قریباً اس لیے کہا کہ بعض پنڈتوں نے اس معاملے میں شدید مخالفت کا اظہار کیا

[3] ترسیم یا Notation کی علامات افضل خاں کی تکمیل موسیقی سے لی گئی ہیں

(سنہ ۱۹۳۱ء لاہور)

یہ راگ بہت سے راگوں میں ملا دیا جاتا ہے اور بڑا لطف دیتا ہے مثلاً: ہمیر کی بہار، مدھم اور دھیوت کی سنگت اس راگ میں بہت دل نشین ہے۔

ہندو فن کاروں نے صحیح طور پر اس راگ کے مزاج اور اس کی مربوط رُت کو دیکھتے ہوئے ایسے بول لکھے ہیں جن میں گل و گلزار اور طلوعِ بہار کا ذکر ہو مثلاً:

کلین سنگ کرت رنگ رلیں

امیر خسرو نے اس راگ کے مزاج سے بالکل بے نیاز ہو کر نظام الدین اولیا کی مدح میں بول لکھے اور محض اپنے خلوص کی بنا پر بولوں کو باغ و بہار بنا دیا۔ ان کے ذہن میں اس راگ کا مزاج نظام الدین اولیا کے عشق کی جوت ہے کہ وہ بھی طلوعِ بہار نیست ہے۔ بول یہ ہیں:

خواجہ سنگ کھیلیے دھمال

بنیش خواجہ تم بن ٹھن آئے

حضرت رسولؐ صاحب جمال

کھیلیے دھمال

حضرت خواجہ سنگ کھیلیے دھمال

اب امیر خسرو کے دوسرے بولوں کی صورت دیکھیے۔ ایمن کے خیال کے بول یہ ہیں:

علی علی علی علی علی

خدا بن کون جگت میں اپنا۔ نبی کے پیارے حسن حسین کے پتا

زہرا کے پتی

ہیں لینوان کا آسرا

دین دنی کو کر کے اپنا

غنم کے بول ہیں:

ارج ستو آج موری پیر مورے

پچرن چھونے کی لاج رکھو موری

مورے پیارے پیر

تمہیں تو میری بندھاؤ دھیر

پیر مورے

ارج ستو آج موری پیر مورے

سرپردہ راگ کے بول یوں شروع ہوتے ہیں:

سلطان جی صاحب نظام الدین اولیا

تو ہے بل بل جاؤں

بعض بول غیر جانب دار سے ہیں مثلاً:

اندھیری گھٹا، کالی جلوہ چراغ علاجِ دل، مکن خسروِ کنج باغ

میں نے عرض کیا تھا کہ امیر خسرو نے شعوری طور پر کلاسیکی سنگیت کا مزاج بدلنے کی جو کوشش کی تھی وہ مغربی پاکستان میں ایک تحریک کی صورت میں خوب پھلی پھولی، وکن میں کہیں کہیں اسے فروغ حاصل ہوا لیکن پنجاب کے صوفیوں نے پنجابی زبان میں حمد، نعت، منقبت، اور مضامین متعلقہ پر مشتمل نہایت خوبصورت کافیاں لکھیں۔ چنانچہ بلھے شاہ اور فرید کی کافیاں مشہور ہیں۔ ان کی مثالیں دینے سے طوالتِ کلام کا اندیشہ ہے۔ کہنا صرف یہ مقصود ہے کہ برصغیر پاک ہند کی کلاسیکی سنگیت ہمارا ثقافتی ورثہ ہے۔ ہندی زبان سے ہمیں کوئی بیر نہ ہونا چاہیئے کہ اردو میں اس کے بہت سے الفاظ مستعمل ہیں۔ ہمیں چاہیئے کہ اپنا ورثہ حاصل کریں اور اس سے فائدہ اٹھائیں اور یہ کوششیں جاری رکھیں

کہ سنگیت کا ثقافتی مزاج ہماری نئی امیدوں، آرزوؤں اور خواہشوں کا ترجمان ہو جائے۔ فیروز نظامی رفیق غزنوی اور دوسرے مشہور موسیقار جو نظموں کے لیے موسیقی مرتب کرتے ہیں۔ وہ اگر چاہیں تو لمبا راگ اور چھیا یا خیال سے لے کر ہوری، کجری اور ساونی تک ہر چیز کے بول ایسی سلیس اردو میں لکھے جا سکتے ہیں کہ عام پڑھنے والا سمجھ لے اور ایسے مطالب پر مشتمل ہو سکتے ہیں جو ہماری ثقافت اور ہمارے نئے عوام سے مربوط ہوں کلاسیکی موسیقی کو محض یہ کہہ کر کہ یہ ہندوؤں کی چیز ہے مسترد کر دینا کوئی دانش مندی نہیں۔ دانش مندی یہ ہے کہ ہم کلاسیکی سنگیت کو بھی اپنی نئی ثقافت کا ترجمان بنائیں۔ یہ کوئی مشکل بات نہیں۔ کم از کم وہ ٹھمریاں اور خیال جو غیر جانبدار ہیں، آفاقی ہیں، ہندو مذہب سے تعلق نہیں رکھتے انھیں چن لینا چاہیئے جو راگ بہت مقبول ہیں پہلے ان پر اپنی ثقافت کے تقاضوں کے مطابق دھنیں رکھنی چاہئیں پھر بتدریج تمام کلاسیکی سنگیت کو اپنا لینا چاہیئے یہاں تک کہ ہمارا ورثہ واقعی ہمارا ورثہ ہو جائے اور ہمارے آباؤ اجداد نے جو کاوشیں کی ہیں وہ بیکار نہ جائیں

کلاسیکی سنگیت کا نظام اتنا خوبصورت اس کی ہئیت کاری اتنی دلفریب، وزن، پیچ و تاب اور سُر تیوں کا الٹ پھیر اتنا دلکش ہے کہ اس سنگیت سے اپنے آپ کو محروم کر دینا ثقافت کے ایک بہت بڑے مظہر سے اپنا رشتہ منقطع کر لینا ہے۔ امید ہے کہ ہمارے موسیقار، ساز نواز اور مغنی اس طرف دھیان دیں گے۔ ریڈیو پاکستان کا بھی فرض ہے کہ وہ کلاسیکی موسیقی کی پرداخت و پرورش کی طرف متوجہ ہو۔ بے شک کلاسیکی سنگیت اس وقت نامقبول ہے لیکن اگر ذرا کوشش کی جائے تو لوگوں کو اس فن لطیف میں تربیت دی جا سکتی ہے۔ میری تجویز تو یہ ہے کہ موسیقی میں کلاسیکی موسیقی کا وقت بڑھا دیا جائے لیکن کلاسیکی موسیقی ابتدا میں نیم رس ہو اور ہماری ثقافت کے تقاضوں کے مطابق۔ ساونی سے ہم ملہار تک بتدریج جا سکتے ہیں، خاص طور پر جب ملتانی جیسی میٹھی زبان ہمارے ہاں موجود ہو جس کے الفاظ دل نشین ہیں خود سُر نیاں معلوم ہوتے ہیں۔

(صحیفہ - لاہور)

حنیف رامے

فن کی ولادت

بالزاک کے ایک پادری کی بیگم صاحبہ ذرا دل پھینک واقع ہوئی تھیں۔ پادری کو ایسی خوش شمائل
عورت کے بارے میں یہ سان گمان بھی نہ تھا کہ وہ دن دہاڑے اوروں سے آنکھ مچولی کھیلتی پھرتی
ہوگی۔ بہرحال جب لوگوں نے پادری کے بہت ہی کان بھرے کہ حضرت کچھ گھر کی خبر لیجیے تو بیچارے
نے تحقیق کی ٹھانی۔ ایک دن بے وقت گھر پہنچے تو بیگم صاحبہ کو ندارد پایا۔ حواس باختہ ہو کر انھی قدموں
اُن صاحب کے یہاں جا دھمکے جن کے بارے میں لوگوں نے انگشت نمائی کی تھی اور چھوٹتے ہی یہ
مطالبہ کیا کہ نکالو میری بیوی۔ ظاہر ہے اس وقت وہ صاحب اور پادری کی بیگم صاحبہ باہم
لطف اندوز ہو رہے تھے، انھیں یہ دخل اندازی بہت کڑی محسوس ہوئی۔ عاشق کو جز بز ہوتا
دیکھ کر پادری کی بیگم صاحبہ کو اُس کی طبیعت بحال کرنے کا ایک مزیدار طریقہ سوجھا۔ کہنے لگیں تم
ذرا کپڑے پہن کر میرے میاں سے ملو اور اگر وہ یہاں میری موجودگی پر اصرار کرے تو اسے میرے
پاس اندر لے آنا۔ میں یونہی ننگی پڑی رہوں گی، بس اپنا چہرہ ڈھک لوں گی، تم اس سے کہنا کہ
لیجیے اپنی بیوی کو پہچان لیجیے۔ اُس اندھے کو کیا پہچان۔ پادری نے بہتیرا اُلٹ پلٹ کے دیکھا لیکن
یہ کہتے ہوئے لوٹ گئے کہ چہرہ دیکھے بغیر مجھے کیا پتا چل سکتا ہے کہ یہ محترمہ کون ہیں۔ بس یہ سمجھیے کہ
فن کار ان پادری صاحب کی ضد ہوتا ہے۔ وہ چیزوں کو ان کے چہرے سے نہیں پہچانتا، وہ پوری
چیز کو دیکھتا ہے اور وہ بھی صرف آنکھوں سے نہیں بلکہ اپنے پورے وجود سے۔ میرے ایک شاعر
دوست کی عادت تھی کہ وہ اپنی غریبی پر ہنستے ہوئے ایک خاص مذاق کیا کرتے تھے۔ جہاں کہیں انھیں

کوئی گری پڑی چیز نظر آتی وہ کہتے تو کبھی یہ ایک اینٹ مل گئی ہے اب اسے منڈیر پر لگوا دینا چاہیے
یا کبھی یہ ایک پیپہ مل گیا ہے اب اسے آہستہ آہستہ ساتھ ٹل لگوا دیں گے۔ فن کار کو تو حقیقت کا
کوئی سرا، کوئی نقطہ نظر آجائے پھر وہ اس کے گرداگرد اک جہان آباد کرنے کا آغاز کر دیتا ہے اس
کی نظر اس اک مقام کے ماضی اور مستقبل میں گھومنا شروع کر دیتی ہے اس کی بصیرت، اس مقام
کے عالم امکان سے ایسے عناصر چن چن کر جمع کرنے لگتی ہے جو اس مقام کے اوپر ایک مکان اور
متوازن عمارت کھڑی کرنے میں کام دے سکیں۔ یہ سلسلہ اس کے اندر اور باہر اس کے شعور اور
لاشعور میں اس کے خیال اور خواب میں جاری ہو جاتا ہے اور جاری رہتا ہے، یہاں تک کہ دن پورے
ہو جاتے ہیں اور ان عناصر کی ایک وحدت جنم لینے کے لیے اس کے وجود میں کروٹیں لینے
لگتی ہے۔

فن کے جنم کا لیکن صرف یہی ڈھنگ نہیں۔ فن کی ولادت کا طریق الٹ بھی ہو سکتا ہے۔ وہ
احساساتی، جذباتی، جمالیاتی اور روحانی تجربے، حقیقت اور امکان کے وہ لمحات جو ابھی فنکار کے
وجود میں باہم شیر و شکر نہیں ہو پائے، اچانک کسی معمولی یا غیر معمولی واقعے کی وجہ سے، یا بغیر محسوس
مدد سے ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس موقع پر خود فنکار حیران رہ جاتا ہے کہ یہ طوفان
کہاں سے امڈ پڑا لیکن جب یہ طوفان اکثر آتا رہتا ہے تو فنکار اس کا منتظر رہنے لگتا ہے۔ اور کبھی
کبھی برسوں ایسا نہیں ہوتا۔ بلکہ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ چند برسوں کے بعد فن کار کی زندگی فن کو
جنم دینے کی صلاحیت ہی سے خالی ہو جاتی ہے۔ ویسے ہی جیسے عورت ایک عمر کو پہنچ کر بچہ جننے
کی صلاحیت کھو بیٹھتی ہے۔

عورتوں کے بچوں کی طرح فن کار کی تخلیقات بھی جائز اور ناجائز ہو سکتی ہیں۔ ہر وہ
فن پارہ جو فنکار کے وجود کے روشن یا تاریک میدانوں میں اپنی جڑیں نہیں رکھتا، اس کے اپنے

رحم میں، خواہ جانتے خواہ ان جانے طور سے نہیں پلا وہ نطفۂ ناتحقیق ہے۔ اسے نقالی کہتے ہیں یا وہ کچا بچہ کہلا سکتا ہے۔ البتہ اس کو وجود میں لانے کے لیے تو تکلیف اٹھانی پڑتی ہے۔ وہ ہو سکتا ہے ایک جائز یا سچی تخلیق میں بھی نہ اٹھے۔ درد زہ کوئی قدر نہیں کہ اگر کسی فن کار نے کسی کام پر زیادہ محنت کی ہے تو وہ لازماً زیادہ قابل قدر ٹھہرے۔ فن کی ولادت میں جو محنت اٹھتی ہے وہ تمام وجدانی کیفیتوں کے باوجود اکثر واقعی کڑی ہوتی ہے لیکن یہ لازم نہیں کہ یہ محنت اظہار یا تشکیل ہی کے موقع پر سامنے آئے۔ ایسے بھی بے شمار واقعات ہیں جب کوئی فن پارہ کسی ظاہری دقت کے بغیر ہی ہیئت اختیار کر لیتا ہے جیسے کوئی نظم یا شعر گھڑا گھڑایا نازل ہو جائے۔ یہ الگ بات ہے کہ اندر ہی اندر وجود کی تاریکی میں اس کا بیج پنپتا رہا ہو یا جیسے کوئی بچہ ماں کو دکھ دیے بغیر جھٹ پٹ پیدا ہو جائے۔ اب اس کا یہ مطلب تو ظاہر ہے ہرگز نہ لینا چاہیے کہ چونکہ ایک ولادت آسانی یا دقت سے ہوتی ہے اس لیے وہ ناجائز یا جائز ہے۔

اب ایک سوال سیدھا ہو کر سامنے آتا ہے: کوئی انسان فن کار کیوں بن جاتا ہے اور فن کی تخلیق فن کار پر کب تک کھلی رہتی ہے؛ اس ایک سوال سے جو ضمنی سوال اور پھوٹیں گے ان پر ضمناً بات چلتی رہے گی۔

عام انسان زمان و مکان کی عام وسعتوں کے اسیر ہوتے ہیں۔ وہ زندگی کے بھنور میں خس و خاشاک کی طرح چند چکر کاٹتے ہیں اور اسی میں ڈوب جاتے ہیں۔ وہ وقت کے دریا میں بہتے چلے جاتے ہیں، دریا تیز تو وہ بھی تیز، دریا نرم رو تو وہ بھی نرم رو، دریا کا رخ بدلے تو ان کا رخ بدلتا ہے ورنہ نہیں۔ وہ متحرک تو ہوتے ہیں لیکن اپنی حرکت کی نوعیت اور معنویت سے غافل یا بے پروا۔ البتہ چند انسان اس چل چلاؤ کی فضا میں کچھ گھٹن یا کمی محسوس کرتے ہیں اور اس سے ذرا الگ تھلگ ہو کر اسے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جن لوگوں کی معصومیت ابھی باقی ہوتی ہے، وہ زندگی

کے مناظر کو ایک بچے کی طرح دیکھنے اور حیران ہوتے ہیں۔ جن لوگوں کی ذہنی تربیت خالص ذہنی فائدوں کی پابند نہیں ہوتی وہ زندگی پر حکیمانہ طرز اور انداز سے غور کرنے لگتے ہیں۔ پہلے لوگ فن کار بن سکتے ہیں اور دوسرے فلسفی۔ یہ لازم نہیں کہ ہر معصوم انسان فن کار بن جائے یا ہر ذہین انسان فلسفی۔ فن ہو یا فلسفہ، ان کی آبیاری کے لیے ایک مستقل اور مستقیم طرزِ عمل درکار ہے۔ بات سوجھ جایا کرتی ہے لیکن اسے متشکل کرنا، ہیئت دینا بڑا کٹھن کام ہے اور اسے کسی بصیرت یا کسی اندازِ نظر کا جزو بنانا اور بھی محال ہے۔

جب کوئی فن کار زندگی کے مناظر کا محض حصہ ہونا چھوڑ کر ان پر حیران ہونا اور انھیں سمجھنے کی کوشش کرنا شروع کرتا ہے تو گویا وہ اپنے بھائی بند انسانوں سے ایک سطح پر کٹ جاتا ہے۔ اب وہ زندگی میں شریک بھی ہوتا ہے اور اس کا مبصر بھی۔ یہیں سے اس کی تنہائی کا آغاز ہوتا ہے جس سے اس کی شخصیت اور طرزِ عمل عام لوگوں سے الگ شکل اختیار کرنے لگتے ہیں، یہاں تک کہ وہ بظاہر انہی جیسا ہوتا ہوا بھی ان سے یکسر الگ طرح کا انسان بن جاتا ہے۔ اس کی تنہائی اس کو عام انسانوں کی طرح کاٹتی نہیں۔ اس کی تنہائی تو اس کی تخلیقات کا سرچشمہ ہوتی ہے۔ یہیں تو اسے اپنے لیے وجود کو ایک مرکز پر جمع کرنے کا موقع ملتا ہے یا یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کا وجود پارہ پارہ ہونے کے بجائے ایک وحدت ہے۔ سالمیت کا یہ احساس اسے ایک سرور اور اعتماد بخشتا ہے۔ اس کی تنہائی اسے وقت کے رواں دھارے سے نکال کر ایسے لمحات اس پر کھول دیتی ہے جہاں وقت دائم ہوتا ہے، جہاں وقت ماضی و حال و مستقبل کی صورت میں بٹا ہونے کے بجائے صرف اسی بسیط حقیقی ماضی سے مستقبل کی جانب بہنے کی بجائے پورے کا پورا ایک ہی جگہ موجود ہوتا ہے۔ اس کی تنہائی اسے ان کے وجود سے باہر کی دنیا کے ساتھ ساتھ اس کے اندر کی دنیا سے بھی متعارف کراتی ہے اور اگر وہ اپنے وجود کی تاریکی سے خواہ مخواہ دامن نہیں چراتا تو وہ آتے دن، لحظہ بہ لحظہ، اس دنیا کی گہرائیوں میں

انر تار ہتا ہے اور یوں اپنی پوری نسل بلکہ پوری انسانیت کے تجربے کا شناور بنتا جاتا ہے جب اسے اس تار کی میں اپنا وجود تمام دوسرے انسانوں کے وجود سے ہم رشتہ محسوس ہوتا ہے تو یہ احساس، واضح ہوتے یا نہ ہوتے ہوئے اسے ایک اور جانب بھی لے جاتا ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ جس فطرت کا پروردہ ہے وہ مردہ نہیں، اس میں تو قوت کے ذخیرے چھپے ہیں، اس کے [illegible] —— یہ پیڑ پتے، یہ پھول پھل، یہ چاند تارے — محض مادی اجسام نہیں ان میں تو جان ہے، معنی ہیں، پیغامات ہیں۔ خاموشی کی ان آوازوں پر وہ اسی طرح کان دھرنے پر آمادہ رہنے لگتا ہے جیسے لوگ لوگوں کی بات سنتے سناتے ہیں۔ وہ باتیں جو آج ژنگ، سری آروبندو، شروڈنگر اور وہائٹ ہیڈ ہمیں انسان اور فطرت کے بارے میں بتا رہے ہیں فن کار اپنی معصومیت کے سہارے ہمیشہ سے عیاں یا نہاں انداز میں تھوڑی یا بہت، جانتا اور مانتا چلا آیا ہے

غالب کے دو شعر ہیں:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی — کچھ ہماری خبر نہیں آتی

کیا بے تاب کاں میں جنبشِ جوہر نے آہن کو — ہُوا پیدا جو میرے پاؤں کی زنجیر بننے کا

زمان و مکان کا یہ بدلا ہوا احساس فن کار کو سکھاتا ہے کہ جو کچھ بظاہر موجود ہوتا ہے دہی سب کچھ نہیں ہوتا۔ غیر موجود بھی موجود محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جو کچھ نظر نہیں آتا ضروری نہیں وہ موجود نہ ہو۔ فن کار اپنی تخیلی آنکھ اور کان سے بھی دیکھنے اور سننے اور ان کے حاصل پر اعتماد کرنے لگتا ہے۔ اس کا دل اور اس کا دماغ ان تعصبات کا اسیر نہیں رہتا جو چہرے کی آنکھ اور کان پر تکیہ کرنے والوں کا خاصہ ہیں۔ گلاب کا رنگ، گلابی ہی نہیں ہوتا، سفید، پیلا اور سرخ بھی ہوتا ہے۔ کل کو اگر کوئی ماہر زراعت نیلے گلاب پیدا کرے گا تو کیا ہم اسی وقت اس بات کے قائل ہوں گے کہ گلاب نیلا بھی ہو سکتا ہے۔ تخیل کی مدد سے فن کار آج بھی گلاب کو نیلا دیکھ سکتا ہے اور اسے کہیں

ضرورت ہو تو اس کا اظہار بھی کر دیتا ہے اس میں آخر کیا قباحت ہے۔ آسمان نیلا ہی نہیں ہوتا، سفید، سرمئی اور کالا بھی ہوتا ہے۔ پھر وہ لال کیوں نہیں ہو سکتا۔ سبز کیوں نہیں ہو سکتا، پیلا کیوں نہیں ہو سکتا یعنی ممکن ہے کسی ہمارے لیے اجنبی سرزمین میں ایسا ہوتا ہو، یا چند حالات میں ایسا ہماری یہاں بھی ہو جائے۔ پھر کیا ظاہر ہی تمام حقیقت ہے۔ نہیں۔ فن کار یہ بات نہیں مانتا۔

فن کار کا یہ انکار اصل میں ایک اقرار ہے —— اس بات کا اقرار کہ فطرت، انسان اور انسانی معاشرت کی موجودہ معلوم شکلیں ہی سب کچھ نہیں۔ فطرت اور انسان بذاتہ انتھاہ ہیں اور ان کا باہمی رشتہ قائم رہتے ہوئے بھی نت نئی صورتیں اختیار کرتا رہتا ہے۔ پھر انسان کی شخصیت کے بارے میں جوں جوں انسان کا علم بڑھتا جاتا ہے انسانی وجود کے اندر اور باہر کی تاریکی کا محیط پھیلتا جاتا ہے۔ جوں جوں ہم انسان کے بارے میں جانتے جاتے ہیں ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس کے بارے میں ہماری لاعلمی کا رقبہ بھی بڑھ رہا ہے۔ پھر انسان جب باہم ملتے ہیں تو حساب کا سیدھا اصول یعنی دو جمع دو نہیں چلتا۔ دو انسان یا ایک معاشرہ یا ایک گروہ اپنے ترکیبی ارکان کے انفرادی وزن یا قیمت کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے یعنی یہاں دو جمع دو پانچ یا چھ یا اس سے بھی زائد ہو جاتے ہیں۔ اور جب فن کار اس احساس کا اقرار کرتا ہے تو اس کے یہاں ایک قبولیت ابھرتی ہے جو عام انسانوں کے بجائے پیغمبروں کا خاصہ رہی ہے۔

اس قبولیت کے پیچھے فن کار کا ایک اور تجربہ بھی ہے۔ وہ اس بات کا شاہد ہوتا ہے، کہ فن کی تخلیق کا معاملہ میکانکی نہیں۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ جب چاہا، جہاں چاہا، جو چاہا لکھ دیا یا بنا دیا۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ بین کے تار چھوٹے پڑ جاتے ہیں۔ اکثر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اُسے کچھ بھی تو نہیں آتا۔ پھر اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس کے اندر کا ساز کسی ان جانی ہوا سے بج اٹھتا ہے اور کوئی راگ خود بخود چھڑ جاتا ہے۔ بعض اوقات نہیں بیشتر موقعوں پر وہ اپنی تخلیقات سے

خود بھی اجنبیت محسوس ہوتی ہے۔ وہ خود اس کے لیے ایک خلقِ جدید کا درجہ رکھتی ہیں، خود اسے انھیں پہلی مرتبہ دیکھنے کا احساس ہوتا اور یہ ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ انھیں جانا پہچانا جائے خود اسے ان کی معنوی اور صوری دنیاؤں کی رفعت اور عمق کا اندازہ آہستہ آہستہ ہوتا ہے اور بعض اوقات زندگی بھر ہوتا چلا جاتا ہے۔ اور پھر کبھی یوں ہوتا ہے کہ اس کے اندر بہنے والا ٹھنڈے میٹھے پانی کا چشمہ تخلیق کا سوتا، خشک ہونے لگتا ہے، خشک ہو جاتا ہے، برسوں خشک رہتا ہے، یہ خشکی تاحیات قائم رہتی ہے۔ کیا اس کی اپنی ذات کے بس میں ہے کہ وہ اس چشمے کو پھر سے جاری کر لے یا اس چشمے کی اس انداز سے تربیت کرے کہ یہ سدا ابتدا رہے۔ یہ ایک حد تک ممکن ضرور ہے۔ جب فن کار اپنے وجود میں اترے اور اس کی مختلف تاریک اور روشن سطحوں کو آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے سے کتراتا نہیں، ایک طرح سے اپنے وجود کی سالمیت کو تسلیم کرنے کی خو ڈال لیتا ہے تو اس کے تخلیقی عمل میں اس کے وجود کا کوئی حصہ روڑا اٹکانے کی ضرورت نہیں سمجھتا۔ اس طرح جب مثلاً وجدان علم اور مہارت ایک دوسرے کی رفاقت کرنے کے عادی ہو جاتے ہیں تو فنکار کی زندگی میں ایسا وقت آتا ہے جب اس کی تخلیقی قوتیں معیار اور مقدار دونوں کے اعتبار سے بیش از بیش ثمر آور ہوتی ہیں۔ اس رفاقت کے قیام اور استقلال میں یقیناً فن کار کی ریاضت کو بھی دخل ہے لیکن وہ اتنا انانیت پسند نہیں ہوتا کہ اسے اپنے ہی بازو کا بل سمجھ لے۔ اکثر وہ اسے خدا کی دین کا نام دیتا ہے۔ کیوں ؟

اگر تخلیق اپنے ہی کس بل پر منحصر ہوتی تو فن کار اسے وجود میں لانے پر ہمہ وقت قادر ہوتا مگر ایسا نہیں۔ بلکہ وہ تو اپنی اکثر تخلیقات کے لیے خود بھی اجنبی ہوتا ہے۔ کبھی یہ چشمہ پھوٹ بہتا ہے اور کبھی یہ سوتا خشک ہو جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال اسے سکھاتی ہے کہ وہ جس ماحول میں رہتا ہے اور جس فطرت میں پروان چڑھا ہے وہ اندھی اور مردہ نہیں۔ اس زندہ کائنات میں لہریں لیتی ہوئی روحِ حیات جب جوش میں آتی ہے اور اس کے وجود کو قبولیت کے عالم میں پاتی ہے، اس کے خمیر کو، اس کے خیالات،

جذبات اور احساسات کو کسی وحدت میں ڈھلنے پر آمادہ پاتی ہے تو وہ اس کی جانب نگاہ کرتی ہے اور یوں اس کے یہاں کوئی گل بوٹا اگ آتا ہے اور کبھی کبھی یہ رو ایسی جاری ہوتی ہے کہ ختم ہی نہیں ہوتی اور کبھی کبھی بس ایک حملہ سا ہوتا ہے اور فن کار کچھ اسی طرح خالی ہو کر رہ جاتا ہے جیسے کسی پیغمبر پر وحی آنی بند ہو جائے اور وہ دل میں ڈرے کہ شاید اس کا مالک، خدا اس سے ناراض ہو گیا ہے لیکن شاید ایسا نہ ہو اور یہ خالی وقفہ کسی نئی تخلیق کے امکانات کی پرورش کے لیے ضروری ہو۔ فن کار کا یہ احساس اسے اس مقام پر لے آتا ہے کہ وہ تو اپنے سے بڑی طاقتوں: فطرت، اجتماعی اور نسلی لاشعور، فوق الشعور کے ہاتھوں میں ایک ذریعہ یا آلہ ہے جسے یہ طاقتیں اپنے مقاصد یا اپنی طاقت کے اظہار یا اپنی تکمیل کے لیے استعمال کرتی رہتی ہیں۔ فن کار کی تو حیثیت ایک ایسی عورت کی سی ہے کہ اس کی گود بھرنا اس کے اپنے اختیار میں نہیں۔ نطفہ ٹھہرے یا نہ ٹھہرے، حمل گرے یا رہے، لڑکا ہو یا لڑکی، خوبصورت ہو یا بدصورت، صحت مند ہو یا مردہ ہی پیدا ہو جائے، زندہ رہے یا دنوں میں اللہ کو پیارا ہو جائے، نیک بنے یا بد، خوش رہے یا ناخوش۔ وہ بیچاری تو کچھ بھی نہیں کہہ سکتی، بس دعا کر سکتی ہے، مجسم دعا بن سکتی ہے، خالقِ اکبر کی مشیت کی تکمیل کا ایک ذریعہ۔ اور یہ کتنا بڑا شرف ہے۔

فن کار کی قبولیت کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ وہ زندگی کو اس کی مکمل صورت میں قبول کرتا ہے۔ وہ زندگی کے حسن ہی کو نہیں اس کے قبح کو بھی اپنے سینے سے لگاتا ہے۔ وہ مسرت ہی کا متلاشی نہیں وہ غم کو زندگی کا حصہ جانتا ہے۔ وہ سکھ سے نہیں گھبراتا لیکن دکھ سے بھی دامن نہیں چراتا۔ اسے سچ سے جتنی چاہے محبت ہو وہ یہ نہیں بھولتا کہ زندگی میں جھوٹ بھی رچا بسا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ زندگی کے موجودہ طرز میں کسی اچھی تبدیلی کا خواہاں نہیں ہوتا۔ اس کا صرف یہ مطلب ہے کہ وہ تبدیلی کی خواہش کے تحت زندگی کی حقیقتوں سے آنکھ بند کرنا پسند نہیں کرتا۔ پہلے وہ زندگی کی صورتوں کو قبول کرتا ہے، اس کے تمام قبیح عناصر، اس کے تمام غموں دکھوں اور جھوٹوں سمیت۔ پھر وہ یہ دیکھتا ہے کہ

کون سے قبیح عناصر خواہ مخواہ انسانوں پر لدے ہوئے ہیں، کون سے غم، دکھ اور جھوٹ بے اصل اور بے جڑ ہیں، بیکار ہیں۔ وہ بدصورتیاں، وہ غم، وہ دکھ، وہ جھوٹ جو مختلف اوقات میں انسانوں کو زندہ رہنے میں مدد دیتے ہیں، وہ انہیں زندگی سمجھتا ہے اور انہیں اہم جانتا ہے۔ ہو سکتا ہے وہ بہت سے حسن، بہت سی مسرت، بہت سے سکھ، بہت سے سچ کو زندگی سے خالی پائے اور اس کے خلاف ہو جائے۔ اسے ادھوری چیزوں سے چڑ ہوتی ہے۔ اسے ادھ کچے ادھ پکے لوگوں سے چڑ ہوتی ہے، اسے تو ترتیب اور توازن چاہیے، خواہ یہ حسن میں ملے یا قبح میں، غم میں ملے یا مسرت میں، سکھ میں ملے یا دکھ میں، جھوٹ میں ملے یا سچ میں۔ وہ یہ جانتا ہے کہ اگر ان چیزوں کی زندگی میں جڑ نہیں تو یہ بیکار ہیں اور وہ یہ بھی جانتا ہے کہ زندگی، غموں اور ناکامیوں سے بھری ہوئی یہ زندگی اپنی جگہ ایک نشاطیہ تجربہ ہے، وہ اس بات کا شاہد ہے کہ غم کی کوئی اصل ہو تو وہ بھی نشاط بن جاتا ہے۔

اب رہا یہ مرحلہ کہ جب اس کا سوتا خشک ہو جاتا ہے تو اس کے لیے کیا راستہ باقی رہ جاتا ہے! اس وقت اس کے لیے صبر ہی ایک راستہ ہے۔ صبر جس کا مطلب ہے اپنے آپ کو اپنے یا خدا کے خلاف مصروف پیکار کرنے کے بجائے ڈھیلا چھوڑ دینا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ کھلا بھی، کسی نئی تخلیقی رد کی آمد اور قیام اور استقلال کے لیے کھلا۔ ویسے ہی جیسے دانشمند کسان کسی کھیت کی زرخیزی کم ہوتے دیکھ کر خاصے طویل عرصے تک اسے دھوپ کھانے کے لیے کھلا چھوڑ دیتا ہے ۞ (سویرا لاہور)

زندہ لوگوں کے لیے ـــــــ زندہ کتابیں

اُردو میں کم خرچ کا غذی کتابوں (پاکٹ بکس اور پیپر بیکس) کا سب سے معیاری سلسلہ جس کے انتخاب اور پیشکش میں مکتبۂ جدید کا جانا پہچانا سلیقہ اور وسیع تجربہ کارفرما ہے۔

"مغربی دُنیا میں انگریزی علم و ادب کو عام کرنے میں 'پنگوئین' کی سستی کتابوں نے بہت حصّہ لیا ہے۔ ہمارے یہاں ماضی میں منشی نولکشور لکھنؤ نے بڑی حد تک کام کیا ہے۔ آج پھر یہ موقع ہے کہ بدلے ہوئے حالات کے مطابق اُردو کے لیے کوئی یہی خدمت بجا لائے۔ مکتبۂ جدید کی سستی کاغذی کتابیں اسی اہم منزل کی جانب قدم بڑھا رہی ہیں۔ ان کتابوں کی چھپائی اچھی ہے اور گتّے کی جلد مضبوط اور نظر افروز ہے۔ ہر طرح سے توقع ہے کہ ان کتابوں کا اُردو پڑھنے والے شاندار استقبال کریں گے۔"

روزنامہ : پاکستان ٹائمز، لاہور

"ایک عرصے سے یہ شکایت ہو رہی ہے کہ ہمارے یہاں پڑھنے لکھنے کا شوق ختم ہو گیا ہے اور لوگوں کو علم و ادب سے دلچسپی نہیں رہی۔ شاید اس کی وجہ یہی تھی کہ ناشرین پرانی لکیر کو پیٹے چلے جاتے تھے۔ اب مکتبۂ جدید نے سستی کتابوں کا کاغذی سلسلہ شروع کر کے علمی و ادبی دُنیا میں ایک نئے باب کا افتتاح کیا ہے۔ اب کوئی یہ شکایت نہیں کر سکتا کہ وہ مہنگائی کی وجہ سے کتابیں نہیں پڑھتا۔"

روزنامہ : ڈان، کراچی

"اُردو کتابوں کی غیر معمولی گرانی ایک ایسا مسئلہ ہے جو اکثر علم دوست اور مطالعے کے شائقین افراد کے لیے پریشانی کا باعث بنتا جا رہا ہے۔ پھر اچھی کتابوں کی تعداد کم اور قیمت اکثر زیادہ ہوتی ہے۔ اب مکتبۂ جدید نے انگریزی کتابوں کی طرح اُردو میں بھی سستی اور معیاری کتابوں کی اشاعت کا بیڑا اُٹھایا ہے اور وہ اس میں بہت کامیاب ہے۔"

روزنامہ : نوائے وقت، لاہور

بوڑھا اور سمندر

تصنیف : ارنسٹ ہیمنگوے ——— ترجمہ : بشیر ساجد

انگریزی میں ہیمنگوے دورِ حاضر کا زبردست ادیب تھا، ابھی ۱۹۶۱ء میں اُس کی وفات ہوئی ہے۔ اسے ۱۹۵۴ء میں اپنے ناول: "بوڑھا اور سمندر" پر نوبل پرائز ملا تھا، یہ ناول اس کے عظیم ادبی کارنامے کی انتہا ہے۔ زندگی کی جدوجہد اور انسانیت کے لیے یہ ناول جس بھرپور طریقے سے، احترام اُبھارتا ہے وہ دُنیا کے ادب میں کم یاب ہے۔

اس ناول کا ہیرو ایک بڈھا مچھیرا ہے جسے کئی ہفتوں سے شکار نہیں ملا۔ آخر وہ گھر سے سمندر میں جا نکلتا ہے اور ایک دیوپیکر مچھلی اس کے کانٹے میں پھنس جاتی ہے۔ پھر کئی دن رات انسان اور فطرت کے درمیان وہ کشمکش بپا رہتی ہے جس نے اس ناول کو انسانی زندگی اور اس کے مقدر کا ایک طویل استعارہ بنا دیا ہے۔

انسان اور فطرت، انسان اور مقدر کی اس کشمکش میں جیت کس کی ہوتی ہے؟
——— یہی وہ ازلی و ابدی سوال ہے جس کا دردبھرا جواب یہ ناول پیش کرتا ہے۔

قیمت : ۱/۵۰

مکتبۂ جدید ——— لاہور

بُڈھا گوریو

تصنیف : بالزاک (ناول) ——— ترجمہ : سیدہ نسیم ہمدانی

بُڈھا گوریو اپنی شوقین مزاج بیٹیوں پر جان چھڑکتا تھا۔ اس کی بیٹیاں اپنے شوہروں کو چھوڑ دیں، عاشقوں کے ساتھ رنگ رلیاں منائیں، گوریو کی پائی پائی اُڑا دیں بس اُنہی کی خوشی میں گوریو کی خوشی تھی۔ اُسے تو اُن کے عاشقوں سے خود بھی لگاؤ پیدا ہو جاتا تھا اور اس خیال سے اسے بہت راحت ملتی تھی کہ اس کی کوششوں کے نتیجے میں یہ محبت کرنے والے یکجا ہو جاتے تھے۔ اس کی بے غرضانہ محبت میں ایک طرح کی عظمت پیدا ہو گئی تھی۔ اس کی دلچسپ داستان بڑے گہرے سوال اُٹھاتی ہے کہ کیا بے غرض محبت ہلاکت کا دوسرا نام ہے، کیا عظیم شخصیت کا انجام ہمیشہ المناک ہوتا ہے، کیا روحانی بلندی مضحکہ خیز بھی ہو سکتی ہے، انسانی زندگی طربیہ ہے یا المیہ؟

"مجھے بڑی خوشی ہے کہ مغرب کا اتنا بڑا شہ پارہ اُردو میں منتقل ہو گیا ہے اور ایسی کامیابی سے۔"

— محمد حسن عسکری

"بڈھا گوریو دُنیا کے بہترین ناولوں کی کسی بھی فہرست میں بغیر کسی حیل و حجت کے شمار کیا جاتا ہے۔"

— مظفر علی سیّد

قیمت : ۳/۵۰

مکتبۂ جدید ——— لاہور

دین پریس لمیٹڈ ، لاہور